



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y
LITERATURA
ESCUELA DE COMUNICACIÓN

Disertación de Grado previa a la obtención del título de Licenciatura en Comunicación con
mención en Periodismo para Prensa, Radio y Televisión

El relato lírico: la función poética de la comunicación en el lenguaje cinematográfico de Arturo
Ripstein

Javier Vásquez Vaca
Director: Santiago Páez
Quito, marzo 2016

DEDICATORIA

A la memoria de Lourdes Pérez, quien me enseñó lo que hay que saber sobre la materia.

AGRADECIMIENTOS

A mi familia por el respaldo incondicional, al “profe” por la confianza y a los lectores por el apoyo.

ÍNDICE GENERAL

DEDICATORIA.....	2
AGRADECIMIENTOS.....	3
RESUMEN.....	6
INTRODUCCIÓN.....	7
CAPÍTULO 1.	
FUNCIONES DEL LENGUAJE; LA LÍRICA Y LA REFERENCIALIDAD.....	11
1.1. El referente imaginario y el texto autorreferente.....	11
1.1.1. El referente imaginario.....	13
1.1.2. El texto autorreferencial.....	15
1.2. El relato cinematográfico y la novela lírica.....	18
1.2.1. El relato en el cine.....	18
1.2.2. El cine de vanguardia y la novela lírica.....	26
1.3. Los elementos narratológicos y la expresión poética en el relato.....	32
1.3.1. Narrador.....	32
1.3.2. Tiempo.....	35
1.3.3. Espacio.....	39
1.3.4. Personajes.....	42
1.3.5. Acontecimientos.....	44
CAPÍTULO 2.	
<i>EL LUGAR SIN LÍMITES, LA FORMA FRENTE A LA ESTRUCTURA.....</i>	48
2.1. Perspectiva previa.....	48
2.2. Elementos estructurales del relato.....	50
2.2.1. La trama y los acontecimientos.....	50
2.2.2. El guión y los roles de los personajes.....	58
2.2.3. Montaje; el tiempo y el espacio.....	62
2.3. Elementos relacionados a la expresividad poética.....	65
2.3.1 El protagonista lírico.....	66
2.3.2 El narrador cinematográfico, entre la poética y la referencialidad	74

CAPÍTULO 3.

LAS RAZONES DEL CORAZÓN, LA PROTAGONISTA COMO EJE DEL RELATO... 79

3.1 Observaciones preliminares..... 79

3.2. Elementos ligados a la autorreferencialidad..... 80

3.2.1. El protagonista lírico..... 80

3.2.2. El guión y el diálogo expresivo..... 83

3.2.3. El narrador y el plano secuencia..... 86

3.3. Elementos cercanos a la narrativa..... 89

3.3.1. Personajes secundarios..... 89

3.3.2. El tiempo, el espacio y la anulación de la referencialidad..... 94

CONCLUSIONES..... 99

REFERENCIAS..... 103

RESUMEN

En la actualidad, tanto lírica como narrativa han evolucionado conceptualmente desde su noción tradicional como géneros literarios hasta su planteamiento como funciones de la comunicación. El lenguaje cinematográfico, pese a su marcada diferencia con el literario, tiene la misma capacidad no solo de narrar historias, sino de crear textos poéticos, en donde prime la expresividad formal por sobre el contenido estructural. En otras palabras, el lenguaje cinematográfico puede manifestar tanto el aspecto narrativo como el poético en un mismo texto, en tanto ambos son funciones de la comunicación. No obstante, si bien este concepto nos permite un análisis mucho más amplio, veremos que, para determinar la presencia de estos dos aspectos en un texto cinematográfico deberemos profundizar, además, en las características particulares y elementos constitutivos del lenguaje cinematográfico, en el que está construido el texto a examinar. Tal es el caso de esta investigación, en donde, además de ampliar la definición y determinar las características de la poética y la narrativa, hemos examinado los elementos constitutivos del lenguaje audiovisual, y a partir de ello, hemos establecido diferencias fundamentales entre este lenguaje y el literario para poder analizar tanto poética como narrativa dentro de las particularidades del lenguaje cinematográfico en concreto. Para ello, utilizamos como base los conceptos de la narratología, teoría fundamentalmente literaria que, no obstante, describe elementos estructurales aplicables a todo tipo de narración, como por ejemplo, la cinematográfica. Relacionamos los elementos descritos por la narratología con las peculiaridades del lenguaje cinematográfico para establecer una metodología de análisis que nos permita desglosar los componentes de los filmes a examinar, y a partir de ello, determinar cuáles y cómo operan según la función narrativa o poética de la comunicación.

Con este método de análisis, entramos al estudio de dos filmes del cineasta mexicano Arturo Ripstein, considerado uno de los grandes directores de su país, pero también criticado por la fuerte presencia del aspecto poético en sus filmes. Tomamos los filmes, los desglosamos y examinamos sus componentes narratológicos a profundidad, y lo que encontramos fue, en el primer caso, un relato equilibrado y proporcional entre ambos aspectos, y en el segundo, un filme con predominancia poética, pero, como veremos, sin dejar al azar los elementos narratológicos y siempre respondiendo a un discurso narrativo.

INTRODUCCIÓN

Nacido en 1943, el cineasta mexicano Arturo Ripstein es uno de los referentes del cine latinoamericano. Tanto su vasta filmografía como su vínculo con varios de los grandes escritores de la región hacen de su obra cinematográfica una de las más destacadas, tanto en su país como en todo el continente.

A temprana edad, Ripstein incursionó en el mundo del cine a través de su padre, el productor Alfredo José Ripstein, con quien el joven Arturo ganó sus primeras experiencias y llegó a trabajar con Luis Buñuel, entre otros realizadores. En el año de 1965, debuta con su primer largometraje, *Tiempo de Morir*, con apenas 22 años, lo que en su momento le representó el título de «cineasta más joven en debutar», según anunció el propio promocional del filme.

Hacia los años 70, Ripstein desarrolló y consolidó su carrera como director con filmes como *El Castillo de la Pureza* (1972) y *La Tía Alejandra* (1979), al mismo tiempo que demostró su estrecha relación con los grandes referentes literarios de la región a través de cintas como *El lugar sin límites* (1977), basado en la novela homónima de José Donoso (1966). También llega en esta época el inicio de su internacionalización, fundamentalmente representada en el filme *Foxtrot* (1976), una coproducción entre México, Suiza y Reino Unido, que contó con la participación de actores como Peter O'toole y Charlotte Rampling, consagrados en Hollywood.

Durante los años 80, el cineasta mexicano conoció a una de sus mejores colaboradoras, Paz Alicia Garciadiego, guionista mexicana que será pieza fundamental para el director durante las tres próximas décadas. El primer éxito de esta asociación fue la película *El Imperio de la Fortuna* (1986), basada en la novela corta *El Gallo de Oro* (1980), del célebre escritor mexicano Juan Rulfo; la misma que, cabe recalcar, fue adaptada a la pantalla grande previamente por Roberto Gavaldón (1964), a partir de un guión escrito por los también célebres Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes, antes de la publicación de la novela.

Con Garciadiego, Ripstein obtuvo una asociación que ha perdurado a lo largo de su carrera. Entre los años 90 y la primera década del actual siglo, ambos han llevado a cabo una importante producción de filmes que consolidaron la internacionalización del director, tales como *Profundo*

Carmesí (1996), *El Carnaval de Sodoma* (2006) y *Las Razones del Corazón* (2011), así como la adaptación de *El Coronel no tiene quien le escriba* (1999), novela escrita por el antes mencionado García Márquez, entre otros títulos.

Cerca de medio siglo de trayectoria dan testimonio de lo importante que resulta el cine de Arturo Ripstein para el continente americano; sin embargo, lo prolífico de su carrera y la serie de galardones que ha alcanzado con ella no lo han librado de la polémica ni de la crítica negativa. Odiado por unos y aclamado por otros en las distintas etapas de su carrera, el cineasta mexicano destaca, entre otras cosas, por la manera particular en la que trabaja el aspecto emocional de sus películas.

Generalmente, su cine es calificado como oscuro, sombrío y pausado, y sus personajes, como transgresores y altamente pasionales. A breves rasgos, esto parece indicar que su estilo se relaciona al aspecto expresivo del texto cinematográfico, puesto que la caracterización de sus personajes se basa en la parte psicológica y emocional de sus personajes.

Aquí tenemos una primera problemática. A pesar de la estrecha relación de Ripstein con la literatura hispanoamericana, que hemos ya descrito, no podemos analizar sus películas como si fueran textos literarios, dado que si bien podemos considerar como texto a un filme, el mismo está realizado en lenguaje cinematográfico, el cual tiene sus propias características, códigos y estructuras.

De este modo, requerimos para nuestro estudio, una base teórica que nos permita acercarnos a esas características propias del lenguaje audiovisual, y posteriormente, entender cómo funciona el aspecto poético y el narrativo dentro de un relato cinematográfico cualquiera. Con estas herramientas, examinaremos cómo se desarrolla el aspecto poético en algunas de las películas de nuestro director, particularmente, en el caso de los filmes: *El lugar sin límites* y *Las Razones del Corazón*.

Por otro lado, el mismo Ripstein, en entrevista con Fernanda Solórzano, habla de su carrera cinematográfica como una búsqueda predominantemente artística, antes que utilitaria. Se declara

contrario a las fórmulas que acarrearán éxito instantáneo, pues considera que su trayectoria se basa en la constancia y el autodescubrimiento como realizador (Solórzano, 2004).

Además, plantea una diferencia entre el público regular, que acepta básicamente cualquier contenido sin mayor discernimiento, al que se refiere eufemísticamente como *mainstream*, y un público que pueda optar por la diferencia, “[...] yo siempre he estado del lado de la diferencia” (Ripstein, en Solórzano, 2007). Que tan cierta es esta última afirmación, es una interrogante muy difícil de responder, pero de todas formas, resulta importante mencionarla para este estudio.

Esta distinción de cineasta *underground*, por llamarlo de una forma más simple, junto con su estilo expresivo y pasional, ha sido reconocida y elogiada por muchos, como también ha sido severamente cuestionada por varios otros. Mientras unos exaltan su simbolismo y la sordidez de sus escenas, otros consideran que abusa de la emocionalidad hasta llegar al melodrama, y que estas características lastran el desarrollo del relato.

Pese a que hay muchas más críticas y opiniones al respecto, surgen ineludiblemente algunas interrogantes: ¿esta expresividad marca realmente la diferencia en el cine de Ripstein? ¿El «lirismo» de sus filmes es genuinamente el resultado de una búsqueda artística? ¿O tan solo es una máscara para, en desmedro de la narración, pretender en los filmes una profundidad que, en el fondo, no tienen?

Esto puede sonar a que buscamos un juicio de valor final sobre el cine de Ripstein en su conjunto, pero esa no es la idea, pues no nos interesa ni su filmografía completa ni su estatus de cineasta *underground*, sino específicamente esa dicotomía que se genera entre lo expresivo y lo estructural, entre la emotividad y la fórmula; lo que queremos saber es cómo opera, o funciona, cada uno de estos aspectos en particular, tanto en relación al filme como en cuanto a cada uno respecto del otro.

Para examinar los filmes seleccionados en este estudio, profundizaremos sobre la construcción tanto de los aspectos poéticos como narrativos de un filme; de este modo podremos determinar cuál de los dos aspectos predomina. Pero este análisis también tratará de descubrir la naturaleza

de la interacción entre ambas facetas de dichos relatos, para determinar si existe una relación antagónica o una congruencia armónica entre ambos.

Y más importante aún, buscaremos si, efectivamente, el tratamiento de los elementos poéticos en los filmes enmascara alguna descompensación en algún aspecto narrativo o estructural; de ser el caso, determinaremos qué o cuáles aspectos son los descompensados; y si no encontramos ninguna descompensación en lo narrativo, determinaremos también por qué.

Para ello requerimos, antes de entrar concretamente al análisis de nuestras películas, establecer, como antes indicamos, una base teórica que nos permita entender las características del lenguaje audiovisual. Y también, que nos permita entender a la lírica y la narrativa desde una definición más amplia, no como elementos circunscritos únicamente a su concepción literaria tradicional, sino a un marco conceptual que nos permita el análisis de textos escritos en otros lenguajes, como en este caso, el cinematográfico. Tarea a la que nos encomendaremos en nuestro primer capítulo.

CAPÍTULO 1.

FUNCIONES DEL LENGUAJE; LA LÍRICA Y LA REFERENCIALIDAD

Como hemos planteado previamente, el objeto de este estudio es determinar los mecanismos a través de los cuales se manifiesta la expresión poética, en los relatos cinematográficos de Arturo Ripstein que vamos a someter al análisis. Para ello es necesario considerar que el cine representa un lenguaje como tal, que difiere del verbal en su naturaleza y elementos constitutivos. Requerimos de un enfoque sobre la poética y la prosa que vaya más allá del género literario.

En este capítulo, buscaremos establecer conceptualmente a la lírica y a la narrativa como funciones del lenguaje, independientemente de que este último sea verbal o audiovisual. Además, profundizaremos en los elementos del lenguaje cinematográfico en particular, para determinar cómo se construye la narrativa y la poética en el mismo; y partir de ello, estableceremos una metodología de análisis, basada en estos conceptos y apreciaciones, que utilizaremos, a partir del siguiente capítulo, para examinar nuestro objeto de estudio.

1.1 El referente imaginario y el texto autorreferente

Tradicionalmente, la lírica ha sido estudiada como un género literario. A nivel del lenguaje verbal, las diferencias entre el género narrativo y el poético parecen, de manera preliminar, notoriamente claras. La narrativa maneja espacio y tiempo, cuenta con un narrador que es una persona gramatical, crea personajes y narra acontecimientos en los que estos están involucrados (Corrales Pascual, 2007). La lírica habla desde la voz poética, utiliza figuras morfológicas y sintácticas para la expresión, y deja de lado la narración.

Los formatos más comunes de ambos caminos en la literatura se ven en el cuento y la novela, por parte de la narrativa, y en la poesía, del lado de la lírica. No obstante, la propia naturaleza de ambos géneros tiene implicaciones estructurales que van más allá del análisis literario, y trascienden al análisis de la comunicación.

En el siglo XX, Jean Paul Sartre (1948) habla de la lírica como un carácter del texto artístico, más que como un género literario. Señala que en el texto lírico, el lenguaje rompe con su naturaleza utilitaria, y deja de funcionar como un signo que remite a una realidad externa para volverse una expresión de sí mismo. Se libera de referencias metatextuales y se expresa en su totalidad en el texto. En la narrativa, por otro lado, el texto se convierte en un puente entre el lector y la ficción literaria, cuya construcción inicia el autor, pero la lectura de las personas y sus contrastes sobre la obra completan el significado de la misma (Sartre, 1948).

En este sentido, Sartre (1948) relaciona la pintura y la música con las características de la lírica, pues afirma que, en ambos casos, el lenguaje artístico se desliga de una función utilitaria, y los signos utilizados, el color o el sonido, dejan de lado cualquier noción de herramienta para convertirse en expresiones pansémicas, que evocan una cantidad infinita de significados pero que no refieren, o no representan, a ninguno en particular, sino que son expresiones de sí mismos.

Con esto, Sartre abre la puerta para analizar obras que apuntan a transgredir los formatos, a romper las barreras aparentemente estrictas que se establecen a raíz de esta dicotomía que se forma entre los géneros literarios antes mencionados. Sartre va un poco más allá, y apuesta por la experimentación con una propuesta denominada «novela lírica», sobre la cual teoriza en sus escritos y además propone de forma concreta en su obra *La Náusea* (1964).

Posteriormente profundizaremos este concepto de novela lírica y el ejemplo de Sartre para analizar nuestro objeto de estudio. Por ahora, complementaremos esta visión del filósofo francés con la del ruso Roman Jakobson, lingüista e investigador multidisciplinario que estableció, a lo largo del siglo XX, grandes avances en el estudio del lenguaje y la comunicación. Según el esquema de Jakobson (1988), el lenguaje, literario o no, cumple varias funciones durante el proceso de comunicación, y entre estas encontramos a la poética y a la referencial, ambas, directamente relacionadas a la dicotomía establecida por Sartre.

El lenguaje cumple la función referencial cuando remite a un contexto, y la poética, cuando es su propio referente, cuando la forma prima sobre el contenido; es aquí donde tenemos un primer problema y un primer concepto que analizar. Una ficción narrativa cumple claramente la función

referencial, ya que toda narración remite a una historia, un referente externo; por otro lado, un mensaje que cumpla esta función, de algún modo será inherentemente narrativo; pero no todo texto narrativo ni mensaje referencial es ficción.

1.1.1 El referente imaginario

Usualmente, de hecho, la función referencial se utiliza con referentes concretos y materialmente perceptibles. En cambio, si pensamos en una ficción literaria, notamos que el texto cumple la función referencial, remite a su contexto, pero este último es inmaterial, no es materialmente tangible. Cómo entender al referente en la ficción entonces, dado que no es material.

Sartre (1948) nos habla de un encuentro de subjetividades, y nos plantea al texto como la construcción de una estructura concebida desde la maquinación del autor, para llevar al lector a generarse su propia representación estructural de la historia. Esta, a su vez, se ve complementada con la interacción de la subjetividad de los lectores entre sí, y sus diversos contrastes sobre la obra en cuestión.

Por otro lado, Jakobson no nos habla de un referente necesariamente material, pero sí externo al mensaje, por lo que, según lo observado hasta aquí, podemos plantear la presencia de un «referente imaginario». Detrás de cada relato, hay un universo ficticio, que se construye a partir de uno o más textos que remiten a él, ya que “todos los textos narrativos cuentan algo que ha sucedido, real o imaginariamente” (Corrales Pascual, 2007, p.3). Dependiendo del reconocimiento que alcancen el o los autores, así como de las repercusiones que genera la obra en el público lector, algunos referentes imaginarios llegan a convertirse en verdaderas cosmogonías.

En este sentido, podemos encontrar varios ejemplos en muchas obras artísticas, tanto en la literatura como en el lenguaje audiovisual. Pensemos por ejemplo en los *Mitos de Cthulhu* (1921-1935), saga literaria sobre seres cósmicos demoníacos iniciada por el escritor estadounidense Howard Phillips Lovecraft, a la que aportaron varios autores de su círculo con algunos relatos adicionales, y que, sin duda, se convirtió en un auténtico universo ficticio que compartió una gigantesca comunidad lectora.

Evidencia de ello son los fenómenos ocurridos con el *Necronomicón* (Lovecraft, 1927), libro ficticio que aparecía entre los cuentos de Lovecraft, y cuya existencia generó un amplio debate sobre si era cierta o no. Varios coleccionistas, investigadores y fanáticos de la obra del estadounidense buscaron un ejemplar del ficticio *Necronomicón*, mientras otros generaron un culto alrededor de este texto y el mundo mágico infernal para el que este libro ficticio servía como portal.

Este tipo de sagas, narraciones en capítulos que crean todo un universo ficticio a través de los relatos, se extienden también al mundo audiovisual y varios otros estilos y lenguajes artísticos. Por ejemplo, en los años 20 eran comunes las adaptaciones a cine de las novelas de folletín, “películas que eran divididas en doce o quince capítulos que acaparaban la atención de los espectadores obligándolos a asistir a las salas para seguir con sus tramas” (Pérez, 2001, p.31).

Del mismo modo, este mecanismo fue recogido tanto por la gran pantalla como por la televisión. Hoy en día, cualquiera de nosotros puede acceder a un sinnúmero de series con múltiples temporadas, como la popular *Game of Thrones*, estrenada en el 2011 por la cadena HBO, cuyos épicos acontecimientos ocurren en el ficticio continente de “Invernia”, y cuentan con una amplia mitología que recoge varios árboles familiares y dinastías nobiliarias que perduran tras generaciones.

Estos ejemplos son expresiones macro de la función referencial, y sobre todo, del referente imaginario, una construcción inmaterial que se genera a partir de la percepción conjunta entre lectores y autores, pero sobre todo, que existe fuera del texto. Los textos narrativos no contienen este universo en su totalidad; dan testimonio de él, nos lo presentan hasta donde nuestra percepción y lectura nos llevan. Por ello, se vuelve pertinente el contraste entre interpretaciones, pues con el texto solo atravesamos un puente hacia el universo ficticio construido detrás del relato.

Como vemos, estos ejemplos comparten una serie de características que develan la presencia de la función referencial del lenguaje, independientemente del lenguaje que se utilice como del formato en el que realice el texto. En otras palabras, indistintamente de las diferencias entre

lenguajes, literario o audiovisual, y entre los formatos, cuento, película por capítulos, serie de TV, etc., todos estos ejemplos corroboran la existencia de un referente imaginario externo al texto.

1.1.2 El texto autorreferencial

La lírica contrasta con estas características que acabamos de describir; la función poética hace que el lenguaje deje de lado la estructuración referencial por las características netamente expresivas del mensaje, y la forma prima sobre el contenido. Al no remitir a ningún contexto en particular, la expresión lírica es una fuente inagotable de significados e interpretaciones ya que es autorreferencial (Jakobson, 1988), y la experiencia que tiene cada lector es intransferible en términos de contrastación referencial. La lírica genera sensaciones diversas y específicas en cada lector a través de su expresión formal.

Estas características, al avanzar el siglo, fueron reconocidas en varias de las nuevas propuestas comunicativas, como ya preveía Sartre. Jacques Aumont, teórico francés, plantea algunas diferencias claves entre cine y pintura que se acercan bastante a la dicotomía entre lírica y narrativa, pero propiamente desde lo visual. Explica que el arte pictórico es de naturaleza centrípeta; el cuadro llama la atención sobre sí mismo, hacia lo enmarcado, y se deslinda de factores externos para exponer su contenido. El cine, como narrativa, es en cambio centrífugo, genera una fuerte atención sobre lo que no se ve en pantalla, pues ello complementa lo que se ve progresivamente en esta durante la proyección, es decir, genera un referente externo a través de aquello que no se ve en escena (Aumont, 1997).

Además, del mismo modo que con la narrativa, al examinar a la lírica como una función del lenguaje, vemos que varios textos de diversa índole, al margen de lo literario, cumplen con las características que definen esta función, principalmente la autorreferencialidad que describe Jakobson (1988). Observamos también que estas cualidades se han manifestado en diversos autores y obras distanciadas entre sí geográfica e históricamente, como veremos en algunos ejemplos a continuación.

Aquí podemos tomar en cuenta una obra previamente mencionada, *La náusea*. En esta novela corta, Sartre nos propone un relato desde la voz de un joven escritor, quien en lugar de manejar una estructura para relatar los acontecimientos de la historia, utiliza la aparente narración como pretexto para exponer las cavilaciones más complejas y profundas de su mente; así, los atisbos del estructura narrativa se desvanecen, y el constante cuestionamiento del protagonista vuelve al lenguaje de la novela una expresión de carácter fundamentalmente formal (cf. Sartre, 1964).

Del mismo modo, este tipo de propuestas también encuentra su versión en el lenguaje audiovisual, no solo en las películas, sino incluso en otro tipo de propuestas audiovisuales como el videoclip y el videoarte, un formato del lenguaje audiovisual que combina la imagen en movimiento con la música, teniendo como característica particular que en este predomina la música y a ella se adecúa la imagen (Villanueva, 2011).

El videoclip es un género muy amplio en su definición, ya que combina elementos tanto audiovisuales como propiamente musicales para transmitir un mensaje. Si bien este tipo de realizaciones audiovisuales pueden llegar a contar una historia, esta no es su característica definitoria ni su función primordial, ya que el videoclip “a través de imágenes encadenadas entorno de una música tratan de acercar al receptor una idea, una canción, un mensaje” (Villanueva, 2011, p.24) que puede ser de naturaleza racional o emocional, por lo que “se puede dividir el mundo de los videoclips en base a su narrativa en dos subconjuntos, los que narran una historia y los que no” (Villanueva, 2011, p.61).

Un ejemplo de videoclip que no cuenta una historia es *BohemianRhapsody* (1975), sencillo del álbum *A night at the opera* (1975), de la agrupación británica Queen, el cual es considerado uno de los puntos de inflexión en la historia de este formato audiovisual, dado su carácter de pionero y su alta popularidad. “Dicho video puede ubicarse dentro de la categoría Peformance, ya que no intenta transmitir ninguna historia sino que la esencia es la banda tocando en un escenario” (Villanueva, 2011, p.33), lo que hace de este clip otro ejemplo de texto autorreferencial, en donde la forma y la expresividad se superponen a cualquier asomo de narración.

Nuevamente, estos ejemplos son extrapolaciones de las propiedades comunes que comparten entre sí los textos líricos, indistintamente de su naturaleza visual, musical, literaria o demás. Y nuevamente nos pone también ante la situación de la transgresión de formatos tradicionales, sobre todo si consideramos al cine, y al lenguaje audiovisual en general, como uno susceptible de cumplir las características de las funciones descritas por Jakobson (1988).

Los textos literarios y su constante evolución han dado a la luz numerosos experimentos que transgreden estas barreras. El estudio de estos conceptos no propone un modelo que guíe ambas funciones de la comunicación en la realización de textos artísticos, sino que abstrae estos conceptos de la observación de su desarrollo en la práctica, en donde las obras rompen barreras y llegan a nuevos límites permanentemente.

Del mismo modo, el nacimiento del cine en el siglo XX, con sus diferentes momentos históricos, representó el surgimiento de un nuevo lenguaje prácticamente en su totalidad (Pérez, 2001). Desde su nacimiento, el cine ha estado igualmente en permanente evolución y autodescubrimiento, por tanto, su estudio y análisis ha llevado al hallazgo de elementos constitutivos propios de este lenguaje, sobre los cuales se ha teorizado y experimentado a lo largo de los dos últimos siglos (Baccaro y Guzmán, 2013).

Tanto el cine como la literatura, lenguajes bastante cercanos en realidad, a lo largo de su desarrollo, se han mostrado propensos a la narración, a la creación de historias. Y a su vez, susceptibles de caer en la expresión pura, en la poética, que de una u otra manera, tiene relación directa con la transgresión (Pérez Bowie, 2011). La lírica rompe con las estructuras narrativas, morfológicas, semánticas y, por momentos, incluso con las barreras mismas de la realidad.

De modo que, establecida esta dualidad entre las funciones de la comunicación previamente planteadas, su relación con la literatura y el cine, se vuelve imperativo examinar algunas herramientas que nos permitan poner en contexto, tanto histórico como conceptual, el lenguaje cinematográfico. Esto nos ayudará a entender cuáles son sus elementos constitutivos, y con ello, podremos determinar los mecanismos a través de los cuales genera estructura narrativa y expresividad poética, que es de lo que tratará la siguiente sección.

1.2 El relato cinematográfico y la novela lírica

Son incontables los autores que han analizado y escrito sobre la relación entre el cine y la literatura, así como la cantidad de obras literarias adaptadas al séptimo arte; pero en términos generales, podemos establecer que ambos comparten una serie de elementos comunes en lo que respecta a su capacidad narrativa. Lourdes Pérez (2001) plantea que el cine, antes de ser cine, es una historia, un relato que transita por las distintas fases de la realización, desde la idea original hasta la secuencia final que constituye la película.

De este modo, el cine, en tanto lenguaje, se caracteriza por su capacidad de narrar, de transmitir relatos. Pero cuáles son los elementos del relato. Manuel Corrales Pascual (2007) nos describe, entre otros elementos que desentrañaremos posteriormente, en primer lugar al narrador, elemento clave, pues si no hay narrador, no hay historia, y si bien esto nos puede parecer una perogrullada, vamos a ver que establecer o determinar al narrador en el cine no es una tarea sencilla.

1.2.1 El relato en el cine

Corrales Pascual (2007) nos describe, en esencia, al narrador omnisciente, exterior al relato, y al narrador protagonista o testigo, en ambos casos, un personaje del relato que narra la historia desde su punto de vista. No obstante, y como resalta Pérez (2001), el narrador literario siempre es una persona gramatical, una voz que evoca el relato desde un punto posterior o exterior a él, pues solo así puede conocer los hechos para relatarlos. Por tanto, todos los hechos narrados y elementos de la narración pasan ineludiblemente por una estructura gramatical y son enunciados, de una u otra forma, por el narrador.

Aquí tenemos una primera diferencia clave entre ambos lenguajes. El cine, nos dice Pérez (2001), está constituido de imágenes en movimiento, ordenadas en planos y movimientos de cámara con sus transiciones respectivas, que analizaremos más tarde. Lo esencial aquí es que estas imágenes en movimiento rompen la evocación gramatical para mostrarnos los acontecimientos de forma directa y en permanente desarrollo. En la pantalla de video, vemos como la «acción» se va ejecutando progresivamente conforme avanza la proyección. En el cine,

no nos «cuentan» la historia, la vemos, en permanente desarrollo, fluyendo a través de las secuencias audiovisuales (Pérez, 2001).

No obstante, si las acciones no son evocadas por una persona gramatical, quién las narra. Recordemos que el cine no es solo la secuencia final, como mencionamos previamente, sino todo el proceso de realización hasta alcanzar dicha secuencia. Por tanto, el cine como tal responde a un discurso narrativo, una estructura concreta e intencionada que busca relatar la historia desde un punto de vista determinado (Pérez, 2001), y para llegar a este punto, fueron necesarias algunas innovaciones esenciales en la historia del cine.

Evidentemente, el primer punto clave en el desarrollo del cine fue la invención del cinematógrafo, a cargo de los hermanos Auguste y Louis Lumiere; a finales del siglo XIX, los hermanos franceses dieron a conocer al mundo la primera proyección fílmica de la historia, sembrando las bases para lo que sería el lenguaje cinematográfico. Sin embargo, las primeras proyecciones de estos inventores solo representaban escenas capturadas en el momento, y no poseían este discurso narrativo.

Si bien esta invención rompió la barrera tecnológica, por sí sola no representó el surgimiento del lenguaje cinematográfico. Jacques Aumont, teórico francés, manifiesta en este sentido que estas primeras proyecciones fílmicas están más cerca de la pintura que del cine. Según Aumont (1997), la pintura es centrípeta, pues tiende a llevar la atención sobre sí misma, sobre lo que está enmarcado, mientras que el cine, como narrativa, es centrífugo, pues tiende a distribuir la atención hacia afuera de él.

Acorde a este planteamiento, la secuencia que filman los Lumiere tiende al sentido centrípeto, pues la perspectiva de la cámara no busca excluir nada de forma intencionada, sino únicamente capturar lo que atravesase por su campo visual. El campo, dice Aumont (1997), en esta secuencia fílmica, se vuelve como el marco de una pintura, pues todo lo que queda fuera de él se vuelve intrascendente para la filmación, dado que no hay intención o discurso que determine el punto de vista desde donde se filma la escena. Por ello, al momento de proyectarlas, no constituyeron la

puesta en escena de un relato, sino más bien una impresionante exhibición visual que provocó innumerables sensaciones entre sus asistentes.

Es así que fueron necesarios muchos más avances para llegar a lo que entendemos hoy por lenguaje audiovisual. Durante los años posteriores, el cinematógrafo experimentó una larga serie de avances e innovaciones, mientras que tanto los Lumière como varios otros inventores y artistas empezaron a utilizar esta invención para contar historias. Entre ellos destaca especialmente George Méliès (Pérez, 2001), artista circense francés que fusionó el concepto de puesta en escena teatral con el cinematógrafo.

No obstante, pese a los avances de los Lumière, Méliès y varios otros, en el naciente arte fílmico imperó una lógica de cámara estática, un rígido plano general y un estricto apego a los códigos teatrales durante los primeros años del siglo pasado (Pérez, 2001). La propuesta de Méliès registra puestas en escena con la cámara, realiza algunas innovaciones en el montaje y llega a contar historias con sus filmaciones; pero la cámara aún no tiene una posición deliberadamente subjetiva, sino general, muestra la acción desarrollándose en su conjunto, y no constituye aún lenguaje cinematográfico, sino lo que los teóricos llaman «teatro filmado» (Baccaro y Guzmán, 2013).

El punto de inflexión llega con figura de David Wark Griffith (Pérez, 2001), director estadounidense de inicios del siglo XX que realizó varios filmes importantes, además de polémicos, en la historia del cine, tales como *Intolerancia* (1916) y *El nacimiento de una nación* (1915). En sus películas, Griffith presentó una innovación clave para la constitución del lenguaje cinematográfico, pues rompió con el plano general y le dio versatilidad a la perspectiva fílmica (Pérez, 2001).

Con Mellies, al igual que con los hermanos Lumiere, el plano se mantenía estático porque no había una intención narrativa detrás de su ubicación. La cámara no adquiría una perspectiva subjetiva para filmar, solo reproducía lo que sucedía frente a ella. Griffith rompe con esas cadenas y desplaza la cámara de una perspectiva a otra, desde un detalle en el rostro de un personaje hasta una toma amplia de una inmensa multitud. De este modo, la cámara empieza a

tomar posturas distintas para filmar la acción de una forma deliberada, acorde al discurso narrativo planteado por el realizador (Pérez, 2001, Baccaro y Guzmán, 2013).

A partir de esto, podemos encontrar la respuesta a la pregunta que nos planteáramos previamente, quién nos narra la historia en el cine. En esto yace el salto sin precedente que da Griffith; saca a la cámara de su postura estática y la convierte en un narrador cinematográfico. Dado que el cine, como vimos, está constituido de imagen en movimiento, no se transmite los acontecimientos a través de una voz (narrativa), sino a través de un ojo.

La cámara es el ojo que nos narra la acción cuyo desarrollo constituye el relato cinematográfico. Es la que toma la perspectiva desde la que vemos la acción sucediendo, la que elige que exhibir al espectador y que ocultarle según requiera la propuesta narrativa. En otras palabras, la cámara deja de ser solamente un punto de vista expectante:

“[...] el cine ya no se contentaba con “retratar” el mundo o la parte de la realidad que está ante la cámara, sino que esta comenzó a ser seleccionada artísticamente a partir de nuevos códigos, y de intereses artísticos, estéticos e ideológicos por parte de los realizadores”.
(Pérez, 2001)

Con esto, rompe la posición rígida que imperaba en el cine de hasta entonces, basado en el plano general y las leyes de la escena teatral, y permite el desplazamiento de la cámara de una forma deliberada a partir de estos códigos artísticos e ideológicos, es decir, no en forma aleatoria, sino en función de la propuesta narrativa (Baccaro y Guzmán, 2013).

A partir de la innovación de Griffith, nos dice Pérez (2001), se abre un camino por el cual varios cineastas van a transitar ensanchando la grieta, es decir, la obra de los cineastas posteriores amplió el camino abierto por el norteamericano en función de la narración cinematográfica, de modo tal que su modelo narrativo subsiste hasta la actualidad, con diversas variantes y añadidos.

Sin embargo, este punto de inflexión dio origen a otra serie de características que, similar al narrador, constituyen parte esencial en el discurso narrativo del filme y, por tanto, en el lenguaje cinematográfico. En primer lugar, las múltiples perspectivas y planos que asume la cámara para

relatar necesitan un orden concreto para contar la historia; una secuencia deliberadamente estructurada para mostrar los acontecimientos de dicha historia según el discurso narrativo. Por otro lado, la existencia de esta intencionalidad narrativa en la selección de la toma rompe con los límites geométricos del cuadro cinematográfico, y utiliza también aquello no está enmarcado en escena para relatar la historia (Aumont, 1997). Examinemos estos dos aspectos un poco más a profundidad.

Al romper con la rigidez del plano general y producir una multiplicidad de tomas desde varias perspectivas, el cine pasa a requerir, consecuentemente, un orden para esas tomas. Queda atrás la filmación en sucesión lineal, sincronizada con el tiempo de los sucesos en escena a través del plano secuencia, y aparece una amplia cantidad de tomas que el realizador necesita analizar, seleccionar y ordenar para construir el relato fílmico según su discurso narrativo. A este proceso lo llamamos montaje (Baccaro y Guzmán), y es fundamentalmente importante porque nos permite hacer algo que la rigidez y linealidad del plano general impedían, el manipular a nivel temporal el relato.

En el montaje seleccionamos las secuencias que constituirán la versión final de la historia, y las ordenamos según los propósitos de nuestro discurso narrativo; es decir, si queremos hacer un salto al pasado o contar dos historias interconectadas de manera alternada, podemos construir esa estructura temporal aquí. Además, el montaje aporta con la cuestión esencial de las transiciones; finalizar una escena con un fundido en negro, y empezar la siguiente con una voz en *off* que nos indica que han pasado dos años, es un artificio, si bien algo contemporáneo, propio del montaje, que define en gran parte las condensaciones, dilataciones y contextualizaciones temporales (Baccaro y Guzmán, 2013).

La postproducción en el cine moderno agrega múltiples elementos que aportan al discurso cinematográfico, como la música, el sonido real, los efectos especiales y demás. No obstante, como dijimos antes, la combinación de planos y movimientos nos dan secuencias, que son unidades sintácticas básicas a nivel cinematográfico. El montaje es la parte en la que se toma todas estas secuencias y se las ordena en función de la propuesta narrativa, separándolas con las respectivas transiciones (Baccaro y Guzmán, 2013).

Por otro lado, esta misma libertad narrativa, y esta selección deliberada de las tomas para construir el relato, generan una expansión espacial en este último. Recordemos que Jacques Aumont habla de Lumière como pintor, más que como cineasta, por su total ausencia de intencionalidad en la toma. La falta de esta elección deliberada en la filmación anula la incidencia del espacio exterior a la toma en el relato, porque este no existe.

Si bien Mellies agrega la representación de una historia a la filmación, esa recia limitación espacial persistió en su propuesta. El plano general, estático, mantenía todos los elementos del relato dentro de la escena y sus límites geométricos, es decir, «enmarcados» en el encuadre de la toma. El cine narrativo, dice Aumont, rompe con esa rigidez y trasgrede la delimitación espacial hacia afuera de esos límites, convirtiendo el «marco» visual de la cámara en el campo cinematográfico, y su contraparte, aquello que queda excluido de la toma, en el fuera de campo.

La presencia del campo permite tomar múltiples locaciones y posiciones para narrar, de modo que los personajes pueden desarrollar acciones en lugares separados por cientos de kilómetros, o simplemente, en distintos lugares de un mismo edificio. No obstante, la cámara tendrá la libertad de seguir indistintamente, según la propuesta, a los personajes que quiera, y podrá dejar fuera de campo a unos u otros en determinado momento, para posteriormente continuar la narración con aquellos personajes que previamente estaban fuera de campo (Aumont, 1997).

La cámara se desplaza por diversos lugares del campo cinematográfico, dejando eventualmente fuera de campo a personajes o elementos que, no obstante, permanecen en la atención del espectador porque, de una u otra forma, siguen siendo partícipes de la narración, inciden en ella aunque temporalmente no se los vea, lo que nos remite a lo expuesto en la sección anterior, el referente imaginario.

El espectador no necesita ver todo el tiempo a todos los personajes para generar una representación estructural del relato, y como tiene esa representación, entiende que los personajes que no ve en determinado momento del filme siguen participando del relato, pues pertenecen al universo ficticio cuyo «testimonio» es la película.

Por otro lado, tenemos además el contracampo, una herramienta que permite contextualizar a nivel visual una escena o un momento determinado de esta. Se parte con un plano que presenta una acción o situación, y mientras esta se lleva a cabo, se muestra la escena desde otro u otros planos que dan una perspectiva contrapuesta a la inicial, lo que permite ver la escena desde diversos ángulos que exponen, cada uno, nuevos detalles sobre la misma. Estos detalles se complementan entre sí, ya que el contracampo es una forma de presentar acción vista desde múltiples posiciones de un mismo lugar (Aumont, 1997).

Las tomas a contracampo permiten mostrar temporalmente varios detalles de una misma escena, y con ellos, el espectador se hace una representación mucho más global de la misma, y por tanto, está pendiente de elementos que, luego de las tomas a contracampo, no ve en pantalla, pero sabe que están ahí. Nuevamente, este elemento nos remite al referente imaginario, ya que el contracampo nos permite construir mentalmente una perspectiva estructural de la escena a partir de los detalles observados momentáneamente.

Si recapitulamos hasta aquí, vemos que el narrador cinematográfico radica en la cámara, y su libertad de tomar perspectivas; la estructuración de esas perspectivas a través del montaje nos permite manejar el relato fílmico a nivel temporal; y la selección deliberada de lo que se exhibe en campo y lo que queda fuera de él, nos permite manejarlo a nivel espacial; todo esto, en función del discurso narrativo. Pero cómo se construye este discurso narrativo, sobre todo, en el lenguaje cinematográfico.

Corrales Pascual (2007) nos habla de dos dimensiones presentes en toda narración, la historia, o fábula, que constituye la serie de acontecimientos tal y como suceden cronológicamente dentro de su realidad; en el caso de la ficción, en el universo que constituye su referente imaginario. Y por otro lado, la trama, que se refiere al orden y la duración de los acontecimientos en el desarrollo del relato.

De esto, lo primero que necesitamos extraer es la existencia de los hechos que constituyen el relato, pues toda narración nos cuenta una serie de sucesos protagonizados por sus respectivos personajes. Esta es una primera dimensión necesaria para realizar un relato fílmico, pero además,

la distinción entre historia y trama nos devela que hay una diferencia entre el qué se cuenta y el cómo, es decir, el relato consta de una serie de acontecimientos, pero también de la forma, orden y duración, como ya mencionamos, en los que se desarrollan estos acontecimientos.

De este modo, en el filme vemos el desarrollo de la trama, pero antes de llegar a este punto, atravesamos por un proceso de creación de la historia, es decir, de los acontecimientos que suceden en el relato. Para esto es elemental, nos indica Lourdes Pérez (2001), la creación del guión, texto que responde directamente al lenguaje cinematográfico, dado que su objetivo final es materializarse en una realización fílmica.

El guión, nos dice Pérez (2001), es la parte del cine en donde se construye el argumento, la historia en sí, que sirve como base para la construcción del discurso narrativo. Por tanto, es aquí en donde se concibe a los personajes, su biografía, las vivencias que configuraron su personalidad y los acontecimientos que estos protagonizan y que constituyen el relato.

A partir de él, tenemos una base que sienta no solo la serie de acontecimientos que vamos a narrar, sino los lineamientos generales sobre los que vamos a construir el discurso narrativo ya en la realización del filme, en donde aplicaremos la perspectiva narrativa, la manipulación espacial y el tratamiento temporal que hemos descrito.

Estas son las características básicas de la narrativa cinematográfica, y por tanto, fundamentan la parte estructural, o mejor dicho, referencial del relato cinematográfico. Ahora nos correspondería analizar cómo se da la poética en un filme o un relato cinematográfico, o mejor, a qué llamamos cine lírico, dado que la naturaleza del lenguaje cinematográfico radica, según Pérez, precisamente en su capacidad de construir y contar historias.

No obstante, con la presencia de todos estos elementos que componen el discurso narrativo, hay una característica más del lenguaje cinematográfico que lo diferencia de la narración literaria, y que es fundamental tomar en cuenta para este estudio. Dada la naturaleza verbal de la literatura, en ella todos los elementos que hemos analizado son enunciados desde el narrador como persona gramatical, pero en el cine, responden a otra lógica, a la imagen en movimiento, en la cual todos estos elementos se presentan, nos dice Pérez (2001), de forma aglutinada.

El cine combina elementos de varias dimensiones, no solo lo visual y lo auditivo, sino incluso códigos sociales o culturales, a través de sus diversos aspectos. El vestuario de un personaje puede mostrarnos, por ejemplo, su estatus social o su tendencia musical, mientras un edificio famoso puede referir el lugar en donde se desarrolla la acción. Si ambos elementos están presentes en una misma toma, el espectador los capta de forma aglomerada, y los razona de forma simultánea. Se percata del lugar donde ocurre la escena y del estatus social del personaje al mismo tiempo, mientras en la literatura se requeriría de una estructura secuencial que permita describir o mencionar ambos elementos uno después del otro, indistintamente del orden, por la naturaleza del lenguaje verbal.

De modo que en el cine, los elementos narrativos operan de una forma mucho más sistémica, y se interconectan profundamente, conectándose entre sí para generar la estructura narrativa que plantea el realizador.

“Es un lenguaje multisensorial, que origina un encadenamiento de los elementos a modo de mosaico, y promueve en el espectador un procesamiento global de la información, ofreciéndole una experiencia unificada, diferente a la lectura secuencial que propone el lenguaje verbal”. (Jiménez, 2009, p.8)

Recogiendo todos estos elementos, vemos que la propuesta de Griffith, desarrollada posteriormente por varios autores que complementaron el concepto de relato cinematográfico, tienen características relacionadas a lo que planteamos en la sección anterior, la función referencial del lenguaje. El cineasta estadounidense abre la puerta del cine narrativo, del cine referencial por excelencia, y varios otros autores la ensanchan con sus propios experimentos, como la narración de historias paralelas, el uso de vueltas de tuerca o giros en la trama y demás recursos que, si bien aparecen en épocas posteriores, están enmarcadas dentro de los elementos de la estructura narrativa que hemos descrito hasta este punto, y por tanto, en la función referencial del lenguaje.

1.2.2 El cine de vanguardia y la novela lírica

Paralelamente, mientras la vertiente iniciada por Griffith desarrolla el relato cinematográfico en la primera mitad del siglo XX, en varias otras partes del globo se desarrollan, durante este periodo, las diversas vanguardias artísticas, las cuales acogen bajo su seno también al cine. El denominado cine de vanguardia tiende más hacia la experimentación que a la estructuración, y constituye una primera tendencia cinematográfica relacionada al lirismo, a la poética jakobsoniana, una tendencia cinematográfica relacionada más estrechamente con la poesía, según nos describe Antonio Pérez Bowie (2011).

Las propuestas del cine de vanguardia, según Pérez Bowie (2011), apuntan a deslindarse totalmente de cualquier referente externo; procuran desligarse de cualquier realidad anterior o exterior al texto, un sentido de lirismo que apunta a la expresión estética más pura posible. En este sentido, Pérez Bowie (2011) señala que hay estrecha relación entre la poesía y el cine de vanguardia, al cual califica de “poesía cinematográfica”, debido a la fuerte dimensión lírica, según la noción de Jakobson, que presentan estos filmes.

Son varios los autores inmersos en esta corriente, con propuestas de diversas características y experimentos de naturalezas múltiples. Tenemos por ejemplo a Luis Buñuel y su mundialmente reconocido cortometraje surrealista *El Perro Andaluz* (1929). En este corto, podemos ver una sucesión de secuencias con imágenes aparentemente incoherentes y absurdas, un montaje inconexo en donde las escenas, en su conjunto, no constituyen una historia, pero cuentan con una fuerte carga simbólica y evocan una cantidad inagotable de interpretaciones.

En esta propuesta, Buñuel combina escenas de alto contenido simbólico y expresivo; emula proyecciones subconscientes a través del lenguaje cinematográfico, y las presenta en secuencias que no se conectan armónicamente en función de una historia. Las transiciones entre secuencias son más bien estilísticas, parecidas a la figura literaria de la enumeración o a la yuxtaposición de imágenes, por lo que pasan a ser una suerte de versos audiovisuales.

Otro ejemplo, que apela más a lo propiamente visual que a lo simbólico, es el cine vanguardista de ManRay elaborado a través de los denominados rayogramas, una técnica desarrollada por el

fotógrafo estadounidense para tomar fotografías sin cámara, que posteriormente aplicó al desarrollo de un estilo cinematográfico muy peculiar, y muy relacionado a la lírica.

Emanuel Radnitzky, mejor conocido como ManRay, desarrolló la técnica de los rayogramas al colocar objetos encima del papel fotográfico y luego exponerlo a la luz por unos segundos. El resultado es una fotografía con una aparente silueta de los objetos sobre el papel, pero ManRay le da una nueva dimensión a esta invención; ordena series de rayogramas en secuencias cinematográficas, y así genera filmes que rompen contundentemente con los cánones narrativos.

Su filme *La vuelta a la razón* (1923) constituye uno de los más notoriamente poéticos en el cine de vanguardia. El cortometraje consiste en una serie de imágenes cortas armadas a partir de rayogramas hechos con objetos comunes como clavos, resortes y enseres de ese estilo. Ray los ordena en secuencia y los combina con música; el resultado muestra una sucesión de formas abstraídas de cualquier referencialidad externa y en constante mutación, lo que constituye otro estilo de poesía cinematográfica, pero con la misma característica, un texto que se aleja de toda estructuración para crear sus propios referentes.

De este modo, durante la primera mitad del siglo XX se desarrollan, en Europa principalmente, una serie de movimientos artísticos que indagan sobre las posibilidades del cine por la vertiente poética. Mientras tanto, en Estados Unidos se desarrolla preponderantemente el cine narrativo, que tiene como principal antecedente el modelo de D.W.Griffith, y como sede principal a la región de Hollywood, California, en donde proliferó también una tendencia hacia la industrialización del cine y el espectáculo cinematográfico, con sus repercusiones históricas (Pérez Bowie, 2011).

Entre la primera década del siglo pasado y los años 60 del mismo, Hollywood vive sus años dorados con la constitución de diversas productoras que hoy en día son gigantes de la industria cinematográfica (Pérez Bowie, 2011), tales como la Paramount Pictures y la 20th Century Fox. En este periodo también estrenan algunos de los filmes estadounidenses hoy considerados como grandes clásicos, tales como *CitizenKane*(1941), de Orson Welles, y *Casablanca* (1942), de

Michael Curtiz, que representan hitos en la historia del cine norteamericano y del estilo narrativo inaugurado desde Griffith.

Pero hacia los mencionados años 60, la tendencia norteamericana empezó a privilegiar la industrialización del espectáculo cinematográfico por sobre la visión artística del mismo. Las historias decaen en su complejidad y se matizan cada vez más en los patrones impuestos por Hollywood (Pérez Bowie, 2011). Ante ello, como resistencia al declive artístico del cine norteamericano, surge un nuevo movimiento que indaga en la lírica desde el cine, que Pérez Bowie describe como el “cine de autor” (2011, p.4) de esta década, cuyas características si bien nacen en este contexto, no necesariamente están atadas a este periodo de la historia del cine.

Si los filmes líricos de vanguardia eran el equivalente cinematográfico de poesía, el cine de autor europeo está más próximo al estatuto de novela lírica. En otras palabras, “se reivindica al director como autor, como sujeto de una escritura personal y un estilo propio, y el lirismo se manifiesta en la subjetivización de la mirada sobre la realidad” (Pérez Bowie, 2011, p.4), aunque en esta propuesta, a diferencia del cine lírico de vanguardia, dicha mirada subjetiva no constituye un rechazo total de la narración o de la referencialidad, sino que parte de ella para llegar hacia la expresividad poética.

Algunos de los autores destacados de esta década son Robert Bresson, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Federico Fellini y Michelangelo Antonioni, cuyos filmes manejan el lirismo de una forma distinta al del cine de vanguardia.

“El lirismo se manifiesta, así, en la subjetivización de la mirada sobre la realidad, aunque, a diferencia del cine de vanguardia, ahora no se produce el rechazo absoluto de la narratividad; la exhibición del estilo del autor, la expresión de su mirada sobre el mundo, se ejerce a través de las historias que se narran”. (Pérez Bowie, 2011, p.4)

Ahora, si bien la presencia de cineastas de este estilo, y la reivindicación del director como autor cinematográfico son fenómenos propios de los años sesenta, principalmente en Europa, esa línea ha sido continuada por varios autores hasta nuestros días, afirma Pérez Bowie (2011), quien cita

como ejemplos a David Lynch, Lars Von Trier y Wong KarWai, entre otros directores que se caracterizan por manejar la subjetivización de la mirada en sus filmes sin abandonar la narrativa.

Pérez Bowie (2011) también apunta al hecho de que las características poéticas y estilísticas de este tipo de cine se pueden observar en autores de distintos lugares, momentos históricos y tendencias artísticas. Esto demuestra que este fenómeno en realidad no está circunscrito a ningún periodo histórico ni entorno geográfico en particular. La lírica y la narrativa son propiedades del mismo lenguaje artístico en el cual los realizadores indagan con sus experimentos y sus obras.

Esto también nos sirve para comprender que el lirismo de aquellas películas que entran en esta catalogación, similar a la «novela lírica», es una cuestión de grado, y que dichos filmes pueden participar de la poeticidad en muy diversa medida, aunque todos sus autores tienen en común la resistencia a supeditar complementamente la representación fílmica a los imperativos de la narrativa, y la tendencia a profundizar en la visión subjetiva de la realidad representada (Pérez Bowie, 2011).

Es en esta categorización, en la que los autores se balancean entre la narrativa y la lírica en sus filmes, es donde ubicaremos a Arturo Ripstein para el análisis de las películas que previamente especificamos, por dos razones fundamentales que detallaremos a continuación.

Primero porque, como vimos previamente, estas características no están circunscritas a momentos históricos ni artísticos en concreto, sino que son propiedad inherentes al lenguaje cinematográfico que los autores exploran con diversas formas y propuestas. Gracias a ello, sirven como una herramienta de análisis aplicable a ambas películas a pesar de que hay más de treinta años de diferencia entre el estreno de la una y la otra.

Y también por el hecho de que ambos filmes tienen como trasfondo un texto literario narrativo. En el caso de *El lugar sin límites*, tenemos a la novela homónima de José Donoso (1966); mientras que en *Las razones del corazón* tenemos como base los últimos capítulos de *Madame Bovary* (1857), el famoso clásico del francés Gustave Flaubert, de los cuales este filme es una adaptación libre. De modo que la catalogación de cine lírico de autor, relacionado a la novela

lírica, permite un análisis aplicable en ambos casos, ya que los filmes tienen trasfondos narrativos, y por tanto, difícilmente entrarían en una catalogación de poesía cinematográfica.

Por tanto, utilizaremos la noción de novela lírica, es decir, un trasfondo narrativo que se supedita a la expresividad poética y la subjetivización de la realidad en el desarrollo de la narración, para analizar las películas de Arturo Ripstein. En ellas buscaremos establecer los elementos narrativos, y analizarlos para determinar cómo y a través de cuáles fluye la expresividad poética.

No obstante, como hemos establecido, el cine de autor, en el que hemos enmarcado a Ripstein, se caracteriza por la presencia de elementos poéticos sin que ello implique el abandono del aspecto narrativo, por lo que, para analizar la poética en los filmes que vamos a estudiar, debemos partir ineludiblemente por el aspecto narrativo, ya que este es la base desde la cual se proyecta la expresividad poética en este tipo de filmes.

Para ello, requerimos de una metodología de análisis que nos permita desglosar los elementos narrativos de los filmes a partir de las características del lenguaje cinematográfico que hemos descrito hasta este punto. En el caso concreto de nuestro estudio, esta metodología será la narratología. Esta rama de estudio analiza los componentes estructurales de la narración, y si bien está tradicionalmente asociada con la teoría literaria, este método de análisis, como veremos, aplica sobre elementos que también están presentes en la narración cinematográfica.

Los elementos narratológicos de un relato son precisamente aquellos que permiten la construcción de estructuras narrativas y referentes imaginarios. En el caso del relato cinematográfico, hemos descrito ya una serie de aspectos y características que configuran su discurso narrativo. Estas mismas características constituyen la base desde la cual vamos a establecer los mecanismos con los que estos elementos narratológicos, descritos principalmente desde la literatura, se trasladan al relato cinematográfico.

Esto nos permitirá desglosar los relatos que vamos a analizar en sus respectivos elementos narratológicos, y analizar cada uno en particular para descubrir cómo están trabajados en cada película según su discurso, y además, cuáles cumplen una función primordialmente narrativa, esto es, referencial, o una fundamentalmente expresiva, es decir, poética. Así lograremos dar

respuesta a nuestras preguntas fundamentales respecto al funcionamiento de la poética y la narrativa dentro del filme y en cuanto a relación entre una y otra. Para ello, procederemos a establecer este esquema metodológico de análisis a partir de la siguiente sección.

1.3 Los elementos narratológicos y la expresión poética en el relato

Manuel Corrales (2007) en su *Iniciación a la narratología*, describe cinco elementos estructurales básicos de toda narración: narrador, tiempo, espacio, personajes y acontecimientos. Si bien estos elementos están presentes en toda narración en general, este texto los plantea en relación a su manejo a nivel literario. Por ello, es necesario relacionar estos elementos al lenguaje cinematográfico.

No olvidemos que la naturaleza del lenguaje verbal y la del lenguaje audiovisual apela a distintos tipos de percepción, de modo que estos elementos se presentan en la narrativa cinematográfica bajo sus propias características, pese a su estrecha relación con el lenguaje literario, así que nos corresponde a continuación, examinar un poco más a profundidad en dónde radican estas diferencias y semejanzas.

Pero antes de entrar a este análisis, debemos recordar que los elementos a describir son partes estructurales de toda narración, independientemente no solo de su lenguaje (literario o cinematográfico), sino también de su contexto temporal o circunscripción geográfica. Por tanto, al relacionar estos elementos narratológicos con el lenguaje cinematográfico, vamos a plantear como ejemplos a películas escogidas de forma relativamente arbitraria, pues no vamos concentrarnos en un grupo de autores cercanos, geográfica o temporalmente, entre sí, y más bien vamos a tomar películas cuyas escenas nos ayuden a demostrar que el criterio expuesto es aplicable al análisis.

1.3.1 El narrador

Una vez planteado esto, entramos en el análisis correspondiente. Evidentemente, partimos por el narrador; como mencionamos en diversas ocasiones anteriores, el narrador literario es una persona gramatical; en términos literarios, puede ser omnisciente o un personaje; un narrador

omnisciente suele dar una perspectiva más amplia de la realidad del relato, es decir, puede hablar de los sentimientos de los personajes a nivel introspectivo, conocer sus emociones y aspectos que no han revelado a otros personajes. Un narrador personaje puede ser protagonista o testigo, su enunciación de la historia nos lo mostrará, pero en sí, su conocimiento de la realidad narrativa está limitado a su visión de la historia, que es parcial, dado que juega un papel en la misma (cf. Corrales Pascual, 2007, pp. 43-53).

En el cine, no obstante, tenemos como mecanismo para la presentación de la acción a la cámara, no olvidemos que la acción, los sucesos narrados, en el cine ocurren progresivamente ante la mirada del espectador; la cámara se convierte en el punto de vista desde el que es presentada la acción (Aumont, 1995). Recordemos también que el cine opera de manera aglutinada y presenta acción en movimiento como características propias de su lenguaje (Jiménez, 2009). En este sentido, la cámara como narrador opera desde su capacidad de asumir múltiples perspectivas para la narración, como hemos mencionado previamente, de manera deliberada según el discurso narrativo.

Por ello, el narrador cinematográfico es, en principio, omnisciente, pero tiene también la libertad de asumir perspectivas ampliamente cercanas a las de un personaje en particular, e incluso de asumir su punto de vista concreto desde un plano subjetivo, en determinados momentos, de modo que su libertad le permite moverse desde la omnisciencia más general y objetiva hasta las perspectivas más sesgadas bajo el velo de la subjetividad artística.

No obstante, como tiene esta libertad de desplazarse entre estos dos extremos, tiene limitaciones inherentes a su lenguaje; por ejemplo, la cámara puede mostrar las emociones de los personajes en determinados momentos, a través, por ejemplo, del plano detalle, pero no puede penetrar al interior de su psique con la misma libertad que un narrador literario omnisciente, ni tampoco puede asumir la perspectiva particular de un personaje todo el tiempo, ya que no es una persona gramatical.

Vemos entonces que la cámara como narrador cinematográfico puede tomar múltiples perspectivas y jugar con la noción de narrador omnisciente y la de narrador testigo; pero también

vemos que no es un narrador que abarque tanto el relato como el literario, pues no es el sujeto enunciante de todos los demás elementos narrativos, sino que opera de forma conjunta con ellos para construir la ficción cinematográfica.

En este sentido, veremos que tanto diálogos como mecanismos de postproducción, voces en *off* y transiciones, entre otros elementos, cumplen un rol complementario en la construcción de la narración (Baccaro y Guzmán. 2013), pero siempre los acontecimientos esenciales en la historia van a desarrollarse de forma progresiva (Pérez. 2001), por lo que siempre prevalecerá la cámara como narrador, como la perspectiva óptica a través de la cual el espectador percibe los hechos.

Pensemos como ejemplo en la película *Theresurrected* (1991), del director estadounidense Dan O'Bannon. En ella, vemos un recurso que plantea un aparente narrador protagonista al principio de la película. El filme inicia con el detective John March, quien fue contratado para investigar el misterioso comportamiento del acaudalado Charles Dexter Ward, documentando en una grabadora los sucesos transcurridos durante su investigación.



El detective John March registra en su grabadora de audio los acontecimientos ocurridos tras su investigación

La cámara se acerca paulatinamente hacia él, y luego, un fundido y encadenado nos traslada al pasado, punto desde el cual, las palabras del detective March se convierten en voz en *off*, la cual acompaña progresivamente la acción hasta dar paso a la presencia de March ya como personaje, ejecutando los acontecimientos frente a la cámara. Posteriormente, ya desde este salto hacia el pasado, March recibe en su despacho a Claire Ward, esposa del acaudalado señor Ward, quien solicita los servicios del investigador. Aquí tenemos una nueva retrospección, en la cual, Claire Ward acompaña la narración de los sucesos con su voz, nuevamente en *off*, pero a pesar de que el acompañamiento desde la voz es muy detallado y sus descripciones son muy precisas, los acontecimientos no dejan de ocurrir frente a la cámara, aunque Claire ya los haya narrado previamente.

Como vemos, el uso de los distintos recursos permite tomar la voz de un personaje y darle una posición de narrador, desde la cual puede referir antecedentes o aspectos que contextualizan de alguna forma una determinada escena, pero los acontecimientos, los sucesos que conforman el relato, se desarrollan ante la perspectiva de la cámara. Podemos complementarla mediante los distintos recursos de la producción cinematográfica, pero siempre prevalece el rol de la cámara como narrador central, pues los acontecimientos fundamentales del relato fílmico, dadas sus características, no pueden ser referidos, deben desarrollarse frente a la cámara.

1.3.2 El tiempo

El siguiente elemento del análisis es el tiempo. Corrales Pascual nos dice que el manejo temporal permite tanto la manipulación de la línea cronológica de los acontecimientos, como el manejo del ritmo con el que se desarrolla la narrativa. Respecto del primer ámbito, tenemos la prolepsis o anticipación, el narrador cuenta un acontecimiento B antes que el A cuando en realidad este último sucedió primero; y la analepsis, o retrospección, cuando el narrador introduce un acontecimiento anterior en medio del transcurso de la narración (cf, 2007, pp. 74-78).

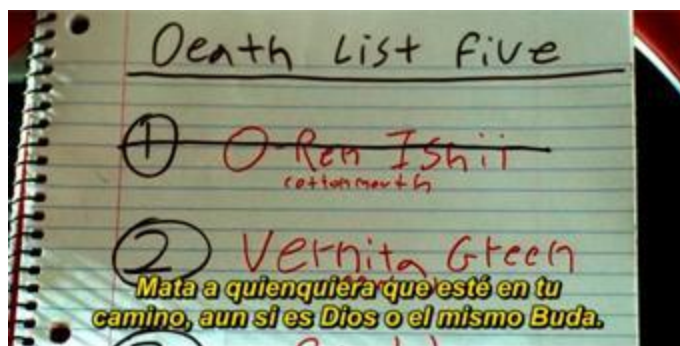
Del lado del tema cronológico, trasladándonos al cine, tenemos la misma posibilidad saltos hacia puntos anteriores o posteriores al presente narrativo, es decir, bajo la lógica temporal de la acción en permanente desarrollo, el cine puede realizar retrospecciones, o flashbacks, y anticipaciones, o flashforwards, según nos dice Pérez:

Un filme puede transcurrir en el año 3000, en los 90 o en los tiempos de Ramsés II y llega al espectador con una curiosa inmediatez. Incluso cuando dentro de un mismo filme se produce un *flashback*, el espectador no percibe la noción del pasado, se siente sí, proyectado hacia otro plano temporal, pero este otro plano temporal no es más que otro presente: otro “pasado presente” histórico”. (2007, p. 60)

Ciertamente requerimos de varios mecanismos y la incidencia de varios elementos para trabajar el tiempo en esta dimensión. Pero hay un aspecto clave para ello, el montaje, en el cual, como indicamos previamente, seleccionamos las tomas que conforman la versión final de la película,

las ordenamos de forma coherente y con sus respectivas transiciones. Por tanto, aquí podemos aplicar las figuras temporales que mencionamos antes.

Pensemos como ejemplo en la película *Kill Bill* (2003), de Quentin Tarantino; el montaje de esta película está, en principio, dividido por capítulos; el primero se llama 2, y narra la batalla entre La Novia y la segunda víctima en su lista de venganza, Vernita Green, de la cual sale victoriosa la primera. Después de cumplir su cometido, regresa a su vehículo y saca su lista de venganza, en donde se puede ver que el nombre de la primera víctima ya está tachado.



Vemos como el nombre de la primera víctima está tachado, pero en la película tan solo hemos visto morir a la segunda, Vernita Green, hasta el momento

Esta escena que acabamos de describir es el último punto en la línea cronológica de esta película, por lo que este capítulo constituye una anticipación, es lo último en suceder y lo primero que narra el filme. Después tenemos una retrospectiva hacia cuatro años atrás, un *flashback* explicado por un texto en la parte inferior de la

pantalla, que nos lleva al crimen que originó esta historia y la lista de venganza de la novia.

Este ejemplo ilustra la capacidad del cine para manipular la línea cronológica en función del discurso narrativo, y la importancia del montaje en cuanto a este aspecto. Analicemos ahora el ritmo. Volviendo a la literatura, hay dos nociones básicas de ritmo, lento y rápido, es decir, el ritmo puede dar una sensación de sucesos precipitados y condensación temporal, o de episodios extensos y dilatación temporal.

Los recursos principales en la literatura son la elipsis como mecanismo de síntesis temporal, la pausa y el análisis como mecanismos de dilatación, y la escena, caracterizada por el diálogo, como mecanismo de sincronización entre el tiempo real de la historia, la fábula, y la duración del desarrollo narrativo, el relato (cf. Corrales Pascual, 2007, pp.79-82).

Regresando al lenguaje cinematográfico, la impresión de un determinado ritmo en los filmes se construye mediante la conjunción de varios elementos; si bien el montaje es el principal, no es el

único, “ya que también hacen a la creación temporal el desplazamiento de los personajes, sus *tempos* personales, los movimientos de cámara, los efectos visuales de ralenti o aceleración”. (Baccaro y Guzmán, 2013, p.72). Sin embargo, la noción de contraste entre la fábula y la trama como elementos de contraste para establecer el ritmo (Corrales Pascual, 2007), a través de todos estos elementos previamente enumerados, opera también en el cine.

A nivel de ritmo, tenemos en el cine el tiempo de condensación, en donde la duración de la narración, el filme, es menor a la duración de los acontecimientos en el tiempo real de la historia, generando ritmo rápido. El tiempo de distensión, cuando la duración de un suceso en escena se alarga de forma subjetiva y supera a la duración en el tiempo real de la historia, generando ritmo lento. Y finalmente tenemos el tiempo de adecuación, que es cuando la duración de la escena y del tiempo real coinciden, poco frecuente por la dificultad que representa (*cf.* Baccaro y Guzmán, 2013, pp. 58-65). Veamos algunos ejemplos.

Examinemos esta vez el filme alemán *Lola rennt* (1998), del director Tom Tykwer. En esta película, seguimos a Lola, protagonista del filme, en una desesperada carrera a través de las calles para salvar a su novio. El discurso narrativo nos lleva a ver esta carrera en tres distintas ocasiones, con diferentes circunstancias, pero más allá de esto, durante esta carrera podemos apreciar un ejemplo de ritmo acelerado.



El montaje y los movimientos de cámara acompañan a Lola en su carrera imprimiendo un ritmo veloz en el transcurso de las escenas

Las acciones de Lola, su propio tempo, le imprimen velocidad al desarrollo de los acontecimientos, sobre todo mientras está corriendo. La cámara evita estancarse en un plano determinado, y utiliza recurrentemente movimientos como el *travelling* y la panorámica, adaptarse a la velocidad de la protagonista y seguir su carrera con fluidez. A su vez, estas escenas están separadas fundamentalmente por cortes, varios y precisos, pues permiten una transición ágil entre una escena y otra, e

imprimen celeridad al ritmo del relato. A todo esto, como detalle, debemos agregar la música, que también lleva un tempo rápido y un ritmo propio, y en este caso, aporta a generar la fluidez y velocidad con la que se desarrollan estas escenas.

Del otro lado, podemos ver, por ejemplo, el estilo de Kim Ki Duk en filmes como *Primavera, verano, otoño, invierno...y primavera* (2003). Este filme nos lleva por la vida de un monge budista y su joven discípulo, quien debe aprender duras lecciones de la vida para alcanzar la sabiduría. En el desarrollo del relato vamos a ver que la dinámica narrativa apunta a la dilación, pues las escenas combinan tomas lentas y largas con personajes profundamente reflexivos; incluso utiliza el antes mencionado efecto de ralenti, particularmente en una escena en la que el aprendiz, una vez que ha alcanzado la iluminación y ha regresado al monasterio, tiene un dominio impresionante de su cuerpo y de su espíritu, lo que queda demostrado en una serie de movimientos acrobáticos que el personaje realiza en «cámara lenta».



Las tomas largas y el efecto de ralenti generan un ritmo lento y dilatado en la escenas de meditación que realiza el discípulo cuando regresa al monasterio para convertirse en maestro

Finalmente, respecto del tiempo de adecuación, pocas películas logran, en su conjunto, esta sincronización. El ejemplo más conocido es el de *La Soga* (1948), filme de Alfred Hitchcock que está realizado en unos cuantos planos secuencia largos, con pocos y muy disimulados cortes, procurando una sincronización exacta entre ambos tiempos durante toda la película. Además, utiliza el movimiento de la cámara para disimular una serie de cortes obligados, por la duración del rollo de filmación en la época de su rodaje, sin afectar dicha sincronización temporal.

Con estos ejemplos, podemos concluir que el ritmo se compone con una combinación entre los tiempos de los personajes, la elección y combinación de planos, y los mecanismos de transición entre estos. La acción cinematográfica tiene de por sí un ritmo, y por lo general, las tomas seleccionadas para transmitir dicha acción, así como las transiciones escogidas para unir las, se combinan con ese ritmo. Sin embargo, es claro que para imprimir un ritmo determinado u otro, es necesario trabajarlo desde dos facetas clave.

Primero, desde el narrador, pues este es el que escoge entre avanzar con los acontecimientos de forma dinámica o dilatar este avance mediante pausas o dispersiones hacia otros aspectos. Por otro lado, desde el montaje, pues de este depende el uso de determinadas transiciones, las cuales son fundamentales para imprimir ritmo, ya que una transición directa, como un corte o un barrido, representará una sucesión más dinámica entre una toma y otra, mientras que una menos directa, como un fundido y encadenado, generará una sucesión más dilatada entre las tomas que une (Baccaro y Guzmán, 2013).

1.3.3 El espacio

El siguiente elemento a describir es el espacio, cuyo tratamiento dista notoriamente entre el lenguaje literario y el cinematográfico por el tema del componente visual. En la literatura, nos dice Corrales Pascual, la existencia de un lugar en donde ocurren los hechos es necesaria, el establecimiento de un lugar, un espacio abstracto en donde ocurren los hechos, es uno de los ingredientes básicos de la estructura narrativa (2007). Como sabemos también, el narrador es el sujeto enunciante de todos los demás elementos narratológicos, y por tanto, el maneja tanto la ubicación y el desplazamiento espacial hacia diversos lugares y posiciones, como la descripción de dichos lugares.

El cine tiene las mismas posibilidades, es decir, establece lugares y realiza desplazamientos a través de los escenarios, al mismo tiempo que puede trabajar la descripción de dichos escenarios. Por ejemplo, Lourdes Pérez nos plantea que:

“[...] en los años 70 hubo críticos que le reprochaban al realizador italiano Luchino Visconti, el recargamiento decorativo de sus películas, a lo cual este replicó, que se había formado en las obras de Balzac y que lo que estaba llevando a cabo en el cine no era otra cosa que una transposición escrupulosa de uno de los principios esenciales de la narrativa balzaquiana: la descripción pormenorizada de los escenarios en que vivía cada personaje, empleado a la vez como espejo de su condición social y como proyección de su personalidad.” (2001, p.50)

En este sentido, la descripción espacial, que viene a ser un manejo expresivo del espacio, se halla, a nivel cinematográfico, en elementos como la escenografía, la composición visual y la fotografía (Pérez, 2001). La expresividad del espacio deja de ser un elemento dependiente de la descripción del narrador, se convierte en una característica pictórica, podríamos decir, de la propuesta cinematográfica.

En el ámbito referencial, en cambio, tenemos el campo y sus contrapartes, que como ya hemos indicado, cumplen una importante función en la generación de la estructura narrativa. La cámara, no olvidemos, selecciona deliberadamente lo que incluye en escena y lo que no, según el discurso narrativo, por lo que genera una representación espacial que va por fuera y por encima de lo que se ven en escena para completar el sentido que se busca transmitir según dicho discurso narrativo.

El cine se vale de esos recursos para desplazarse libremente a través del espacio en el desarrollo del relato, y a la vez mantiene participando del mismo a los elementos excluidos de la escena durante este desplazamiento. El campo genera una prolongación del relato externa a sí mismo, hace participar en el relato a lo que está por fuera y por encima de él (Aumont, 1995), y con ello, hace de los elementos excluidos de la escena, pero mencionados en algún sentido, referentes externos.

Para esclarecer este planteamiento, podemos tomar como ejemplo a *Batman, el caballero de la noche* (2008), de Christopher Nolan; pensemos concretamente en la escena en la que el Guasón ataca el *pent-house* de Bruce Wayne, Batman, durante una fiesta de recaudación de fondos para el fiscal Harvey Dent, precisamente en busca de este último. Mientras el Guasón hace de las suyas en la fiesta fuera de campo, se puede divisar en la pantalla a Wayne dirigiéndose hacia su base para ponerse el traje de Batman y entrar en acción, pero el Guasón, aunque no esté en campo, sigue participando de la historia.

Luego la cámara regresa a la fiesta, y vemos al Guasón en campo, intimidando a los invitados y diciéndole a Rachel Dawes, la novia de Dent, una suerte de monólogos sobre las cicatrices de su

cara; ya no vemos más a Wayne, lo perdimos de vista desde que entró a su base, pero de repente Batman aparece en escena y se enfrenta al Guasón y sus matones.



Luego de haberse equipado en la "baticueva", desde fuera de campo, Bruce Wayne entra en acción como Batman para combatir al Guasón y sus matones

Aquí se ejemplifica de forma clara a lo que nos referimos con la función narrativa del campo y sus contrapartes; Wayne sale del campo, pero sigue actuando en función de la historia, sigue haciendo cosas, como equiparse con su traje de Batman y demás, y luego entra al campo como Batman, y aunque

el lector no lo vio equiparse con su traje, entiende perfectamente lo que pasó, pues es capaz de completar lo incompleto gracias al uso premeditado y narrativo del campo y el fuera de campo.

Ahora, si bien el campo tiene una tendencia mucho más proclive a la narrativa, también puede ser usado con otros fines. Tomemos como ejemplo al director hongkonés Wong KarWai, señalado como autor lírico por Pérez Bowie(2011), y su filme *In the mood for love* (2001). Aquí el director le apuesta a una alternativa diferente, y utiliza el fuera de campo más bien para desligarse de los elementos que rodean a la pareja protagonista, y exacerbar los episodios de amor que viven estos dos.

Los protagonistas son una pareja de vecinos, casados con sus respectivos cónyuges, quienes se conocen y empiezan a salir, surgiendo en ellos paulatinamente un frágil amor. Sobre este sentimiento inciden las cuestiones sociales, morales, y sobre todo, la presencia de los cónyuges respectivos; pero el fuera de campo está trabajado de modo tal, que estos últimos nunca llegan a aparecer en pantalla, sino únicamente a través de su voz desde el fuera de campo, en algunas ocasiones.

Es decir, no inciden fundamentalmente en la narración mediante el fuera de campo, sino que son mencionados para enfatizar el conflicto emocional de la pareja protagonista, al punto en que los cónyuges prácticamente pierden casi toda incidencia en la historia. Son tan frecuentemente excluidos del campo, que dejan de ser referentes a los cuales el relato trata de aludir, sino de los

que trata más bien de deshacerse, para enfatizar en el amor imposible de los personajes centrales. Una forma alternativa de usar el sentido referencial del campo para aplicarlo más hacia la expresividad.

1.3.4 Los personajes

Continuando con la descripción de los elementos narratológicos, tenemos a continuación a los personajes. Retomando la literatura, Corrales Pascual (2007) nos dice que los personajes literarios están compuestos de palabras, no son de carne y hueso, sino de lenguaje verbal, y este les permite varias posibilidades de expresividad y subjetividad, ligadas particularmente a este lenguaje.

Sin embargo, señala que hay una característica en los personajes respecto de cómo generan la estructura narrativa. El protagonista funciona bajo la lógica del sujeto, que es alguien que carece, posee o desea algo, y el objeto, aquello de lo que carece, posee o aspira. Esta primera relación genera el desarrollo de acontecimientos que narrar; a ello se suman los ayudantes y oponentes del sujeto, que actuarán como apoyo y obstáculo del mismo en la búsqueda de su objeto. Y finalmente, el destinador, aquel que impulsa de búsqueda del sujeto por su objeto, y el destinatario, quien recibe los resultados de esta búsqueda (*cf.* Corrales Pascual, 2007, pp.27-33).

En este sentido, el cine se diferencia por el hecho de que sus personajes sí son de carne y hueso, pues si bien no son personas reales, son interpretados por actores. No obstante, en este elemento hay nuevamente una combinación de factores que nos dan como resultado la construcción de personajes en el cine, ya que los actores no son el único o el primer elemento desde donde se construyen dichos personajes, pues el punto de partida sería el guión.

El guión es la parte en donde se concibe a los personajes, su biografía, las vivencias que configuraron su personalidad y demás elementos que incidirán posteriormente en la narración. Es una vez que se ha realizado toda esta concepción, nos dice Lourdes Pérez (2001), que los realizadores trabajan en la selección de los actores.

El actor tiene la misión de introducirse en su personaje, de conocerlo profundamente para interpretarlo con verosimilitud, credibilidad, y de ser posible, poniéndole un toque personal para hacerlo sobresalir. El realizador tiene que buscar entre los actores a quien mejor represente al personaje, tanto físicamente como en la interpretación del papel (Pérez. 2001). Esto marca una diferencia clara con los personajes desde la construcción literaria, ya que los actores y la misma naturaleza del cine hacen de los personajes ejecutores de su propia acción.

La construcción de los personajes se basa en la capacidad de los actores de dar vida a los personajes concebidos por el guión. Además, en el cine, la acción sucede, y el narrador asume una perspectiva óptica para transmitir esta acción, pero quienes la protagonizan son los personajes, de una forma mucho más directa y sin el velo de la voz narrativa.

Sentadas estas características, los personajes cinematográficos operan también bajo la lógica de la estructura “actancial” que expone Corrales Pascual (2007), pues como ejecutores de su acción, los personajes cumplen todos aquellos roles expuestos hace algunos párrafos. En otras palabras, los protagonistas tendrán objetos que buscar, y habrá personajes que los impulsen a realizar la búsqueda, que los ayuden en ella o que se la dificulten, y quienes reciban las consecuencias de esa consecución, o no, del objeto.

En este sentido, es importante destacar que entre mayor sea la cantidad de personajes asumiendo estos roles en el relato, mayor será la estructura narrativa, y habrá más sujetos en búsqueda de sus respectivos objetos. Y también cabe recalcar que esta relación sujeto-objeto es un motor básico de la narración; si el sujeto va con convicción hacia su objeto, impulsará el desarrollo de acontecimientos, de los cuales se constituye la narración; si rehúye de él o duda poder alcanzarlo, más bien dilatará el desenlace final de los acontecimientos.

Vemos, como ejemplo del primer caso, al filme *Aguirre, the wrath of god* (1972), del director alemán Werner Herzog. Este filme sigue la historia de un grupo de colonos españoles buscando la legendaria ciudad de El Dorado en la selva amazónica. Durante la expedición, las condiciones se endurecen, y la autoridad pide a los expedicionarios regresar al punto de mando, pero Aguirre, líder militar de la expedición, tiene otras intenciones.

Su objetivo es muy claro y su ambición, desmedida; él quiere encontrar fortuna y prosperidad en el «nuevo mundo», y esto lo lleva a rebelarse contra la corona para proseguir con la expedición, en busca de una ciudad para conquistar, sobre la cual pretende fundar un nuevo imperio dominado por él y su linaje. Como desarrollan y en que desembocan estos acontecimientos, es parte de otro análisis, pero sin esta determinación, sin la presencia de Aguirre para tomar esta decisión, la historia no llegaría a ningún punto de giro, no generaría ningún acontecimiento, y no habría relato que contar. Por lo que la convicción de Aguirre en busca de su objetivo es fundamental como motor narrativo en este filme.



Aguirre se rebela contra su comandante para tomar la expedición a su cargo y avanzar hacia el corazón de la Amazonía

En contraste, tomemos como ejemplo el filme argentino *El lado oscuro del corazón* (1992), del director Eliseo Subiela. En esta película, el protagonista es un poeta bohemio llamado Oliverio, quien no persigue ningún objetivo aparente durante la mayor parte de la narración, y por ello, el relato se dispersa de un objetivo o una línea de acontecimientos, y se centra en la mente, el entorno y el mundo personal de su protagonista.

Más tarde, en determinado punto, Oliverio encuentra en una mujer, el sentimiento que busca con tantas ansias, lo que parece plantear un objetivo; sin embargo, el protagonista no persigue este objetivo con un fin utilitario, pues no se trata de un deseo o una determinación, sino de un sentimiento que persigue, y por ello, las acciones se dilatan y la narración se desvía hacia las distintas facetas emocionales del protagonista y su entorno, antes de llegar al punto clímax de este romance y su posterior desenlace.

1.3.5 Los acontecimientos

Finalmente tenemos el aspecto de los acontecimientos, es decir, la línea argumental de la historia y sus diversos puntos de giro. En la literatura, como hemos dicho, plantea la existencia de la fábula y la trama. Este primer elemento es la cadena de acontecimientos que da a conocer el

relato, abstraída de su tratamiento en el texto, es decir, en su ordenamiento cronológico y causal, que aquí llamamos referente imaginario. El segundo se refiere a la forma en que se desarrollan estos acontecimientos en el texto literario (*cf.* Corrales Pascual, 2007, pp.10, 74).

En el cine, la construcción de los acontecimientos que constituyen el relato parte fundamentalmente del guión, pues es aquí donde se plasman las historia que más tarde los realizadores contarán a través de imágenes(Pérez. 2001). Por ello, en el guión se plantan las bases para el posterior trabajo de todos los elementos narratológicos a nivel cinematográfico, pero también es la parte de la producción cinematográfica en donde se crea lo que Corrales Pascual (2001) llama la fábula, más conocida en el cine como argumento, el cual, podríamos decir, da a luz al referente imaginario.

El guión se rige por las normas de la narrativa que, si bien varios teóricos han analizado en los últimos años, fueron desarrollados desde la época clásica, principalmente en la *Poética* de Aristóteles (trad. 1974), cuyos conceptos siguen aún vigentes como herramientas para la confección de guiones.

En general, la construcción de historias según la propuesta de la *Poética* se basa en la estructura en tres actos, una situación inicial, un conflicto y un desenlace; para pasar de una etapa a la otra, se requiere de un acontecimiento que genere un punto de giro, es decir, no un hecho cualquiera de la narración, sino un suceso que, por ejemplo, cambia la situación inicial y genere el conflicto. Estos acontecimientos son llevados a cabo por un protagonista, quien cuenta con un objetivo, su respectivo antagonista, con un objetivo contrario, y un conflicto a partir de esta contraposición. Dicho conflicto crece hasta llegar al clímax, el mayor punto de tensión dramática, y se resuelve, para bien o mal, en el desenlace (Aristóteles. Trad. 1974).

El guión cinematográfico confecciona este escenario general; concibe los personajes, crea la contraposición de objetivos entre protagonista y antagonista, genera el conflicto y plantea un desenlace para el mismo, lo que a su vez se complementa con los roles estructurales de sujeto, objeto y demás que expone Corrales Pascual (2007) respecto de los personajes.

También es importante recalcar que la confección del relato desde el guión permite la concepción de giros en la trama, puesto que este concibe los acontecimientos especialmente esenciales para la narración, que se muestran posteriormente en el desarrollo de la trama. Si bien ya durante la realización, podemos reestructurar el orden de los acontecimientos modificarlos en cualquier sentido para generar una sorpresa en el desarrollo de la trama, esto solo es posible una vez que contamos con esos acontecimientos para poderlos reordenar.

Pensemos por ejemplo en el giro en la trama presente en *El Club de la Pelea* (1999), del director estadounidense David Fincher, en donde seguimos con profundo interés las vivencias del protagonista innominado y su compañero Tyler Durden a lo largo del filme, hasta que este último nos revela que ambos son una sola persona. Esta revelación se nos presenta a través de flashbacks, recuerdos del protagonista que nos muestra el relato mientras el personaje de Tyler Durden le revela su verdadera naturaleza, la de una proyección mental de dicho protagonista.

Son varios otros elementos narratológicos los que dan a conocer esta realidad durante el desarrollo de la trama, pero la naturaleza de Tyler Durden como una proyección mental patológica del protagonista es un aspecto construido desde el guión. En este texto, el personaje está concebido así, y a partir de esta concepción se puede construir, a través del discurso narrativo, este giro en la trama, ocultando esta realidad hasta revelarla en un momento determinado, mediante la operación de los otros elementos narratológicos sobre el desarrollo de la trama.



Momento en que el protagonista descubre que su amigo Tyler Durden resulta ser una proyección mental de sí mismo

El guión es la parte de la construcción cinematográfica con más estrecha relación a la narrativa, es decir, a la función referencial. Este construye la línea argumental, el relato abstraído de su tratamiento en el filme, y da las pautas para el desarrollo de la trama, para el traslado de esta línea argumental al relato filmico propiamente dicho, sin que esto implique un modelo rígido que dé un solo resultado (Pérez. 2001).

Los realizadores parten de esta línea argumental para desarrollar el relato en función de su propio discurso narrativo. Trasladan los acontecimientos concebidos en el guión a su propuesta narrativa concreta y personal, en la cual además exponen su tratamiento de los demás elementos narratológicos, que operan de forma concomitante con el guión, mediante el desarrollo de la trama.

Estos son entonces los elementos narratológicos y la forma en que se presentan en el cine, con los cuales, ahora nos proponemos analizar los filmes antes mencionados de Arturo Ripstein. Vamos a descomponer las películas en estos elementos, y vamos examinarlos para determinar cuáles funcionan como motores narrativos, cuales derivan hacia la expresividad poética, y a través de qué mecanismos de lenguaje cinematográfico se manifiestan ambos.

CAPÍTULO 2.

EL LUGAR SIN LÍMITES, LA FORMA FRENTE A LA ESTRUCTURA

Una vez establecida la metodología de estudio, bajo la lógica de los conceptos en los que se basa este análisis, procedemos a examinar nuestro primer objeto de estudio. Vamos a desglosar la película en sus elementos narratológicos; vamos a examinarlos por separado a profundidad; y finalmente vamos a establecer en cuáles de ellos se genera referencialidad externa, en cuáles expresividad poética, y a través de qué mecanismos.

2.1 Perspectiva previa

Película de Arturo Ripstein estrenada en 1977, basada en el libro homónimo del escritor chileno José Donoso, publicado en 1966, *El lugar sin límites* narra la historia de La Manuela, un travesti que vive con su hija, La Japonesita, en la Estación El Olivo, pueblo en donde poseen un prostíbulo. Esta propiedad es la última que le falta comprar a don Alejandro Cruz, cacique de la Estación, para poder venderla a un consorcio que quiere derribar el pueblo para construir una autopista. La Manuela deberá decidir si vende la propiedad, pese a que su hija se niega a tal decisión, o si, contrariando los planes de don Alejandro, opta por permanecer en la decadente Estación el Olivo; todo esto mientras debe enfrentarse al tan temido regreso de Pancho Vega, un rufián de poca monta que, desde años atrás, “se la tiene jurada” a la Manuela.

A partir de esta descripción general de la línea argumental, vamos a establecer una división preliminar entre los elementos narratológicos que funcionan a nivel referencial, y los que crean expresividad poética en el filme. Posteriormente, vamos a expandir al análisis de cada uno de estos elementos para descubrir cómo funciona cada uno en el relato, y comprobar si están enmarcados en la narrativa o la poética.

En primer lugar, vamos a notar que la película cuenta con una narrativa profundamente cimentada, estructurada en tres actos y con varios personajes que generan y resuelven, o no, conflictos entre sí. También vamos a ver, conforme profundicemos en el análisis, que varios de estos personajes funcionan como motores del desarrollo de los acontecimientos, y por tanto, influyen en él permanentemente, aunque no estén bajo la mirada de la cámara todo el tiempo.

No obstante, vamos a ver que los protagonistas del relato, la Manuela y Pancho Vega, no funcionan precisamente como motores de la narración, no tienen el control de los acontecimientos, ni luchan por alcanzar los objetivos planteados desde la línea argumental. Más bien notaremos que su relación protagonista-antagonista no se basa en la dinámica de sujeto-objeto-oponente, sino en el conflicto emocional, sumamente sórdido y ambiguo, que se genera entre ambos. Y además, vamos a notar que este conflicto, sin dirección argumental aparente, termina por ser el más importante e ineludible de la historia; tanto así, que algunos otros conflictos quedan pendientes de resolución, pero cuando este en particular llega al desenlace, la película llega a su fin.

Hecho este planteamiento, nos proponemos demostrar que la línea argumental y los acontecimientos crean una sólida estructura narrativa, y por tanto, construyen el aspecto referencial de relato. Del mismo modo lo hacen el tiempo, pues hay una manipulación tanto en el orden cronológico de los acontecimientos como en el ritmo con el que se desarrollan en el relato; y también el espacio, ya que la perspectiva narrativa se desplaza a través de los múltiples personajes, alternando su presencia entre el campo y el fuera de campo, pero siempre manteniéndolos como partícipes de la historia.

En contraposición, trataremos de demostrar que la expresividad poética, la otra de las funciones a analizar, yace en el conflicto protagónico de la narración, dado que este no persigue la lógica estructural de un conflicto narrativo, aunque su desenlace es el punto culmen de este relato. Pero sobre todo, que el principal elemento lírico que pudimos descubrir son los personajes principales, La Manuela y Pancho Vega, ya que su misma naturaleza los hace objetos de expresividad más que de narrativa, los vuelve, en el momento clímax del relato, referentes de sí mismos.

Finalmente, buscaremos demostrar que el narrador cinematográfico, en este relato y bajo este discurso narrativo, genera equilibrio entre ambos aspectos del texto fílmico, ya que, dadas las características que proponemos, este relato combina una importante estructura narrativa con una expresividad poética igual de relevante, y la cámara, como narrador, se adecúa a las necesidades

de ambas funciones en el relato, pues genera referencialidad estructural cuando se lo requiere, y acentúa la expresividad de los momentos más emocionales y connotativos del filme.

2.2 Elementos estructurales del relato

A partir de la descripción preliminar que hemos hecho de la línea argumental de esta película, junto con los criterios que hemos anticipado, vamos a describir y examinar esta línea argumental a profundidad, para determinar qué conflictos se generan y cómo se desarrollan en el relato. Esto nos permitirá exponer más a detalle los pormenores de la historia y los acontecimientos que originan el relato. Posteriormente, nos enfocaremos en demostrar cómo el desarrollo de estos acontecimientos en el relato cuenta con una dimensión temporal y espacial que estructuran la parte referencial del filme.

2.2.1 La trama y los acontecimientos

La película inicia con el regreso de Pancho Vega a la Estación el Olivo, y desde el principio, la narración establece una cuenta pendiente entre la Manuela y Pancho, cuya resolución será el punto hacia el que desembocará toda la narración. No obstante, esta cuenta pendiente, una suerte de conflicto pasional no resuelto entre ambos, por sí solo no es suficiente para forzar el regreso de Pancho Vega, quien tras conseguir su camión para hacer fletes, ha dejado atrás al pueblo. Ahora regresa, y si bien entre sus motivos está el encuentro que quedó pendiente con la Manuela, hay un elemento mucho más coercitivo que no solo motiva, sino que incluso obliga su regreso, y que tiene mucho que ver con don Alejo Cruz.

Pancho es el hijo del trabajador más antiguo de don Alejo, y por ello, el poderoso hacendado siempre trató de criarlo como alguien cercano a su familia, con las oportunidades y comodidades que la familia Cruz ofrecía. Sin embargo, la naturaleza holgazana y despreocupada de Pancho lo llevó no solo a rechazar esas comodidades, sino incluso a guardar un fuerte rencor hacia Don Alejo y la Estación, por lo que, en su momento, se fue para no volver.

No obstante, lo hizo gracias a la adquisición de su camión para hacer fletes, el cual compró, irónicamente, gracias a un préstamo que le dio el señor Cruz. Pancho, sin embargo, dejó de pagar

las cuotas de este préstamo, por lo que don Alejo mandó a cortar los mejores fletes con los que contaba, y esta razón, pese a que Pancho lo niega o rehuye del asunto, es lo que ha motivado su regreso.

Como vemos, la presencia de don Alejandro, su poder y sus decisiones van generando acción en los otros personajes, quienes se ven necesitados de abandonar la postura pasiva y entrar a tomar parte en el relato. Además de Pancho, don Alejo también incide en el accionar de la Manuela y su hija, la Japonesita. Las dueñas del burdel temen por el regreso de Pancho, pues la última vez que visitó el establecimiento, hizo destrozos y agredió a la Manuela. Por ello, buscan la protección del hacendado, pero a su vez, este último tiene intereses sobre el burdel.

Previamente señalamos que Don Alejo planea comprar el burdel, como ha hecho con el resto de la Estación, y posteriormente vender todo el pueblo a un consorcio, que lo derribará para construir una carretera. Para ello, ha interrumpido la conexión eléctrica del pueblo, lo que ha motivado la salida progresiva de sus habitantes; pero la Japonesita no planea irse del pueblo, sino que quiere la electricidad de vuelta, para revitalizar el burdel, y con ello, la Estación. Por esto, la Japonesita planea pedirle al magnate que traiga de vuelta la energía, en cuanto tenga oportunidad de hablar con él, mientras Don Alejo busca comprarle el burdel, y aunque espera poder convencerla con argumentos, está dispuesto a recurrir a cualquier medio si la joven se niega.

Antes de continuar con el desarrollo argumentativo, analicemos cómo se consolida la figura de cacicazgo de Don Alejandro, y su incidencia en la historia como motor de los acontecimientos. Pensemos que es la fuerza protectora de la Manuela, la figura que representa poder y amparo, por lo que en su situación, la Manuela no puede pensar en alguien mejor para recurrir en busca de abrigo.

Por el otro lado, la Japonesita, pese a tener un objetivo claro, no puede alcanzarlo sino por intermedio del gran patriarca, y más aún, es él quien ha dispuesto la interrupción del suministro energético, aunque ella no lo sabe. El nivel de influencia que tiene el poder de Don Alejo en esta historia es tal, que la Japonesita, en cierto modo, necesita «audiencia» con él para tratar de

plantear su petición, y cuando obtiene esta audiencia, no es porque ella haya ejercido presión, sino porque él la busca para plantearle su propuesta, más que para escuchar la de la joven.

De este modo, vemos que la historia se va configurando alrededor de Don Alejo como el principal eje del desarrollo de los acontecimientos; es decir, él presiona por sus objetivos, tiene el poder de cumplir sus deseos o los de otros, y sus decisiones llevan a los otros personajes a tomar acción. Ocurre lo contrario con La Manuela y Pancho Vega, ya que ambos están permanentemente en conflicto con su ser, no tienen capacidad de decisión o control alguno sobre las cosas, y postergan recurrentemente los encuentros o actos que, sea por necesidad o avatares del destino, son ineludibles.

Ahora, retomando la línea argumental, tenemos un preámbulo de la historia con esta situación que hemos descrito, en el cual, Pancho Vega, La Japonesita y La Manuela tienen asuntos que tratar con Alejandro Cruz. Este panorama inicial, sin embargo, se desarrolla progresivamente en un orden que constituye lo que hemos identificado previamente como la trama, el desarrollo de los acontecimientos según su disposición en el relato, acorde al discurso narrativo. Examinemos más de cerca cómo se desarrollan estos sucesos en la trama.

En las primeras secuencias, la narración se desplaza hacia los tres personajes centrales del relato, La Manuela, Pancho Vega y don Alejandro Cruz, quienes a su vez introducen a otros dos personajes importantes para el desarrollo; por el lado de La Manuela, su hija, La Japonesita, y por el de Pancho, su cuñado, Octavio. Gracias a este desplazamiento, los tres personajes centrales tienen conversaciones en las que se construye esta situación inicial, es decir, comentan por separado los unos sobre los otros, manteniéndose todos como partícipes del relato, pero alternando su presencia en el campo.

La Manuela sostiene una importante interacción con su hija y algunas chicas del burdel, cuya conversación nos da a conocer, fundamentalmente, la existencia de este asunto pendiente entre Pancho y el travesti. Más adelante, dialoga también con una vieja empleada de la familia Cruz, Ludovinia, quien nos va dando a conocer varios detalles sobre Pancho Vega, como la razón por la que ha vuelto al pueblo y su cercanía con la familia de Don Alejo en el pasado.

Después, la narración salta hacia Pancho, quien sostiene una conversación con su cuñado acerca de don Alejandro Cruz. Esta escena nos revela los primeros detalles del conflicto entre Pancho y Don Alejo, pero más esencialmente, nos da referencia de este último personaje, quien, de entre todos los que hemos mencionado, es el últimos en hacer su primera aparición ante la cámara, pero incide en el relato prácticamente desde el primer momento.

Tras esta conversación, el relato nos lleva finalmente hacia Don Alejo, quien dialoga principalmente con su abogado y da a conocer una buena parte del relato relacionada con él mismo. Revela que, en efecto, ha bloqueado el suministro de energía eléctrica en el pueblo, que planea venderlo y que comprará el burdel bajo cualquier medio. Este último es un asunto prioritario en sus actividades de ese día, pero además, en esta charla, Don Alejo se entera del regreso de Pancho, y en este punto se termina la contextualización a través de conversaciones, y empieza el desarrollo del relato propiamente dicho de la mano de Don Alejo, quien es el primero de los personajes centrales en tomar acción.

A partir de este momento, Don Alejo va por sus objetivos, pues él sí opera bajo la lógica narrativa sujeto-objeto. Si bien entre sus prioridades estaba el tema del burdel, el problema con Pancho Vega se vuelve más urgente, al enterarse de su regreso. Don Alejandro va en busca del joven «gamberro», y en el camino encuentra con La Manuela, a quien le ofrece protección y le plantea de forma preliminar su propuesta de comprarles el burdel, para que puedan irse de la Estación.

La Manuela refleja cierta predisposición ante la propuesta del hacendado, pero el asunto no pasa de un comentario, y ambos se despiden sin tomar una determinación concreta sobre el asunto. Después, don Alejo llega a la estación de tren, en donde encuentra a la Japonesita, y le anticipa que le tiene buenas noticias, refiriéndose a la compra del burdel, pero la joven lo malinterpreta como una señal de que está dispuesto a devolverles la electricidad. Mas antes de que puedan expresarse sus verdaderas intenciones, don Alejo corta la conversación, y deja a La Japonesita a la espera, para ir finalmente hacia el encuentro con Pancho.

Cuando encuentra a Pancho, junto a su cuñado, el hacendado no duda en exponer toda su ira, y manda a su guardaespaldas a rastrillar su arma y apuntarles, solo para llamar su atención. Luego de este acto intimidante, don Alejo pasa a enfrentar directamente a Pancho, a quien recrimina en términos muy fuertes por su mora con las cuotas, le deshace cualquier argumento en su defensa y lo vapulea verbalmente con sus reclamos.

Pancho se muestra aplastado, absorto por el poderío de don Alejo, no atina más que a llorar y tartamudear disculpas, pero tiene el dinero que adeuda, y se lo entrega al señor Cruz, muy a su pesar. Luego, le pide que le restituya los fletes, ya que se ha puesto al corriente con las cuotas, y don Alejo le responde con una negativa, pero le ofrece meditarlo, si cumple puntualmente con el resto de los pagos.

Antes de irse, Don Alejo pasa frente a La Japonesita, pero vuelve a posponer su conversación para otro momento. Luego, La Japonesita y Pancho tienen un encuentro muy particular, que empieza por la hostilidad y las amenazas entre ambos, relacionados antagónicamente, pero luego se desvía hacia la sugestión sexual; sobre esta escena, profundizaremos más adelante, precisamente porque no tiene mayor relevancia en el desarrollo de la trama, sino en otros aspectos del relato, pero en todo caso, podemos mencionar que esta escena nos va dando el antecedente de lo que será el encuentro final entre Pancho Vega y La Manuela.

Posteriormente, la historia vuelve a tomar dos aristas, orientadas hacia sus dos personajes protagónicos y su respectivo contexto. Pancho, por un lado, se conforma con su situación tras haber enfrentado este encuentro con Don Alejo; su vida no cambia mucho en general, salvo que ya no tiene el dinero que venía ahorrando, con el que buscaba comprarse una casa para su familia. Sin embargo, el episodio constituyó una afrenta bajo la óptica de su cuñado. Octavio considera un insulto el proceder de don Alejo, y está dispuesto a devolvérselo; por ello, decide prestarle dinero, que obtuvo al vender uno de sus negocios, a Pancho, para que pague lo que resta de la deuda, y en cuanto ve un rastro de duda en su rostro, lo presiona para acatar esa decisión, pues de lo contrario “usted (Pancho) se olvida que esta es su familia”.

Paralelamente, La Japonesa llega al burdel para enfrentar, sin saberlo, un fuerte encuentro con su padre, con quien constantemente está en conflicto, pues mientras ella espera de su padre un hombre, no en el sentido de género, sino alguien que lleve las riendas de su vida, del burdel y que se haga respetar, La Manuela es totalmente lo contrario.

Al regreso de La Japonesa, su padre termina por revelar que Don Alejo quiere comprar el burdel, cuando la Japonesa se empeña en pensar que el hacendado pondrá nuevamente electricidad en el pueblo. Si bien la Manuela se decanta más por la oportunidad de vender la propiedad y hacer sus vidas fuera de la Estación, para la Japonesa es impensable, y dado que ella administra el burdel, se vuelve una opción frustrada para la Manuela.

Esta discusión entre ambos personajes genera una tensión dramática en ascenso, que llega a un pico sumamente intenso en la narración. El asunto de la venta del burdel queda sin resolver, así como la pugna emocional entre La Japonesa y La Manuela, que va mucho más allá de la venta del establecimiento, y ambos personajes terminan por decirse cosas sumamente ofensivas, y en el contexto, evidentemente poéticas, al calor de la discusión; por ejemplo, cuando La Manuela le grita a su hija “¡qué pendeja eres!” y ella le responde “¡el pendejo será usted, viejo maricón!” una frase que adquiere muchos más significados desde el contexto en el que la dice esta joven.

No obstante, esta discusión no llega a un punto de giro en la trama, pues ninguna de las dos tiene poder suficiente o recurso alguno que les permita tomar una decisión sobre la venta del burdel, tema que originó la discusión, y luego de los últimos y más intensos gritos, La Japonesa corre hacia su cuarto, y saca de entre sus cosas, un retrato de su madre, La Japonesa, con lo que finaliza este primer acto.

Desde aquí, saltamos hacia otro punto cronológico de la historia, los años en que La Japonesa manejaba el burdel. Para esto, el filme recurre a una transición conocida como enlace de orden plástico, pues termina la escena anterior con una toma cercana al retrato de La Japonesa y empieza la siguiente toma con otro retrato; en otras palabras, utilizando al retrato como elemento de conexión visual, la narración salta de un punto cronológico a otro a través de un corte, sin

necesidad de recurrir a elementos gráficos, verbales o sonoros adicionales que expliquen dicho salto, pues este está implícito en la transición.

Tras esta particular transición, entramos de lleno al segundo acto del relato, el cual nos esclarecerá muchos más aspectos de la narración. Pese a que el relato nos da, en el primer acto, un contexto general de los hechos antes de entrar propiamente en el desarrollo de los acontecimientos, este preámbulo deja todavía muchas cosas inconclusas, como el origen de La Japonesa, entre varios otros detalles. Muchos de ellos se llegan a conocer a profundidad gracias a este salto hacia el pasado, que nos lleva a la época en que la Japonesa aún vivía y administraba el burdel, aunque era propiedad de don Alejo; la Manuela no llegaba aún a la Estación ni conocía a estos personajes; y el señor Cruz obtuvo una victoria electoral, respaldado por los votantes de El Olivo, con la que se convirtió en diputado.

Nuevamente el elemento de giro, el primer motor de los acontecimientos, es la figura de Don Alejo, tan imponente e influyente que su triunfo electoral ha convocado a una fiesta con todos los hombre del pueblo, en el burdel de La Japonesa. Un detalle importante, porque es precisamente esta fiesta la que da origen a esta historia, y además, dicha reunión es la causa por la que llega al pueblo La Manuela.

Los preparativos de la fiesta llevan a La Japonesa a pedir ayuda de un burdel más grande, ubicado en San Juan, la ciudad más cercana a la Estación. Como contingente, La Japonesa recibe algunas prostitutas extra, un dueto musical para el entretenimiento, y a la Manuela como apoyo, dado que, según la dueña, a la gente le gustan los espectáculos del travesti en el burdel de San Juan.

La llegada de estas personas al burdel de La Japonesa es el paso previo para la amistad que ella entablará con La Manuela de forma casi inmediata. Fácilmente surge química entre ambos personajes y se vuelven cercanos, lo cual posteriormente será fundamental para la serie de acontecimientos que, gracias a la figura de don Alejo, nuevamente, desembocaron en la situación con la que partió esta narración.

Ya en la fiesta, tras una escena bastante carnavalesca, en la que los hombres del pueblo terminan arrojando a la Manuela al río y desnudándolo, entre otras vejaciones, los invitados a la fiesta comentan sobre el sorprendentemente gran tamaño del miembro viril de La Manuela, que él irónicamente describe como un estorbo, pues dada su orientación sexual, “solo sirve para orinar”. Estos comentarios y habladurías llegan hasta don Alejo y La Japonesa, grandes amigos de la vida, y toman rumbo hacia nuestra historia, cuando la matrona plantea que puede seducir al travesti y tener relaciones sexuales con él, cosa que despierta el interés de don Alejo.

Lo que nace como una conversación de borrachera, se vuelve una apuesta entre el hacendado y La Japonesa cuando este se la propone como tal. Nuevamente, el poder de don Alejandro sirve como motor narrativo, dado que su riqueza y su influencia le permiten llevar la discusión más allá de una conversación de cantina, y desafiar a La Japonesa para que ponga sus palabras en práctica, pues tiene el poder para ofrecerle casi cualquier cosa si ella gana el desafío.

La recompensa finalmente, según lo pactado, es el burdel, y La Japonesa se lanza de cabeza sobre este desafío, con la ventaja de haber logrado previamente un acercamiento con el travesti. En una secuencia sumamente expresiva y llena de connotaciones, pero también esencial para la historia, La Japonesa logra su cometido y consuma el acto sexual con la Manuela, lo



La Japonesa seduciendo a La Manuela

cual desemboca en dos consecuencias fundamentales para la historia. Por un lado, La Japonesa gana la apuesta y adquiere el burdel, que comparte equitativamente con la Manuela, “como socias”; por otra parte, de este acto surge la concepción de La Japonesita.

Luego de una breve escena «poscoital» entre La Manuela y La Japonesa, el salto hacia el pasado termina con un corte, y pasamos a una toma de La Japonesita encendiendo una lámpara, lo que nos devuelve al punto cronológico en donde terminó el primer acto. Con esta síntesis, el montaje narra varias cosas sin mostrarlas explícitamente, como el nacimiento y crecimiento de La

Japonesita, la muerte de La Japonesa y algunos otros aspectos que, sin necesidad de ver ante la cámara, el espectador puede entender cómo y de donde se originaron.

A partir de este punto, se desarrolla el acto final, o desenlace, el cual muestra predominantemente a los protagonistas, a quienes hemos ligado con el aspecto poético del filme; por ello, abordaremos este tramo de la narración en la siguiente sección. Por ahora, tras haber descrito la línea argumental más detalladamente, tenemos ya una serie de acontecimientos, impulsada por al menos tres conflictos, de la que podemos extraer, mediante el análisis, una estructura narrativa y una dimensión referencial a nivel temporal y espacial.

Varias líneas atrás, mencionamos que el montaje permite sintetizar varios episodios de la historia que no se muestran ante la cámara, pero han sucedido; la percepción del espectador completa la historia maquinando mentalmente aspectos que, como la muerte de La Japonesa, no se ven, pero se narran. Esto nos muestra que aquí hay un referente imaginario, pues la historia no está contenida en su totalidad en el texto, y se necesita ver todos los acontecimientos narrados en el filme para poder conocer todo lo «acontecido» en la historia. Vamos desglosando, entonces, esa estructura narrativa en términos de lenguaje audiovisual, a partir de la línea argumental ya expuesta.

2.2.2 El guión y los roles de los personajes

Tenemos, en primer término, un andamiaje construido a partir del guión. En esta película, el guión construye un relato amplio a nivel estructural, con antecedentes ocurridos varios años previos al punto inicial de la narración, y con varios sucesos elementales para el relato que, si bien la cámara no va a mostrar, se las ingenia para narrar. En este sentido, cabe destacar la construcción narrativa a través de los diálogos, recurso fundamental dado que, principalmente en el primer acto del relato, lo que dicen los personajes unos sobre los otros narra hechos importantes para el relato.

Como hemos descrito, en las primeras secuencias aparecen progresivamente los tres personajes principales, La Manuela, Pancho Vega y Don Alejo, junto con su respectivo entorno; estos, a partir del diálogo con las personas cercanas a su entorno, van revelando detalles que

contextualizan la situación inicial del relato. Un ejemplo de esto es la escena en la que Ludovinia le cuenta a la Manuela que Pancho Vega le debe dinero a Don Alejo; otro, la escena inicial, en la que La Manuela y su hija, tras escuchar el camión de Pancho Vega, hablan de las amenazas que este profirió al travesti durante su última visita al prostíbulo. En ambas escenas, la conversación entre los personajes revela hechos que, aunque la cámara no los ha exhibido, han ocurrido dentro de esta historia, y los diálogos nos los refieren.

Ahora, más allá de este mecanismo de narración particular, la estructura que el guión plantea se basa, como ya mencionamos, en tres conflictos principales. Por un lado, tenemos el encuentro pendiente entre Pancho Vega y La Manuela, que si bien aparece como el menos narrativo, ya que no hay motivos claros ni razones coercitivas detrás de él, este será el punto culmen del relato. En segundo lugar, tenemos el conflicto entre Pancho Vega y don Alejandro Cruz, el cual motiva el regreso de Pancho al pueblo, y permite las circunstancias para que ocurra este encuentro pendiente previamente mencionado. Y finalmente, tenemos el conflicto entre don Alejo y las dueñas del burdel, la Manuela y la Japonesita. Estos tres conflictos básicos son los que impulsan el desarrollo de los acontecimientos.

Dado que el primer conflicto corresponde a la siguiente sección, analizaremos primero los acontecimientos ligados al segundo conflicto descrito. Un primer acontecimiento es el regreso de Pancho Vega, cuyos motivos nos lo refieren otros personajes por medio del diálogo, como hemos visto; pero en todo caso, este regreso desencadena, inevitablemente, otro acontecimiento, el encuentro con Don Alejo. De este encuentro surge un primer punto de giro respecto de este conflicto en particular. Pancho resuelve parcialmente su disputa con el magnate, aunque no salda su deuda por completo ni consigue su objetivo, recuperar los fletes. Posteriormente, otro acontecimiento gira el rumbo de este conflicto. Octavio, cuñado de Pancho, pone su dinero para saldar la deuda de este último, y prácticamente lo obliga a tomar esta alternativa para resolver su disputa con el hacendado.

Respecto del tercer conflicto mencionado, vemos que, durante el primer acto, no hay una confrontación abierta de los objetivos, particularmente entre don Alejo y la Japonesita, cuyos intereses están contrapuestos, por lo que no hay un acontecimiento, en esta parte del relato, que

gire en mayor medida este conflicto. No obstante, los antecedentes de este conflicto no son referidos por diálogos; estos sí nos los muestra la cámara, fundamentalmente en el segundo acto, en donde los personajes sí protagonizan acontecimientos que giran la trama. Particularmente tenemos al acto sexual que protagonizan La Manuela y La Japonesa, con las consecuencias que ya hemos mencionado.

Este acontecimiento es el que genera el conflicto con don Alejo, pues debido a esto, el burdel que ahora necesita, pasó de sus manos a las de La Japonesa, y posteriormente, de La Manuela y La Japonesa. Además, este episodio es el que da origen al personaje de la Japonesa, quien será fundamental para el relato, pues al aferrarse a su hogar y negarse a la posibilidad de vender el prostíbulo, evita que este conflicto se resuelva, e impide a La Manuela tomar la alternativa de cerrar el establecimiento, venderlo e irse del pueblo, para evitar así el tan temido, pero en el fondo tan ansiado, encuentro con Pancho Vega.

Como vemos, hay un conflicto central, que por su aspecto expresivo analizaremos en la siguiente sección, desde el cual parte la narración y que será el culmen de la misma, el encuentro entre la Manuela y Pancho Vega. Pero para llegar a ese culmen, el relato desarrolla adicionalmente dos conflictos, ambos relacionados con el personaje de don Alejo Cruz, que desencadenan los acontecimientos con los que llegamos hacia este punto. En este sentido, ya que hemos descrito la configuración de estos conflictos y los acontecimientos que giran su desarrollo, cabe destacar la presencia de personajes que funcionan como motores narrativos, es decir, que, en contraste con los protagonistas, toman acción e impulsan el desarrollo de estos acontecimientos.

El primero de estos, queda claro, es don Alejo. Su poder y capacidad de determinación sobre los acontecimientos de la historia va de la mano con su fortuna y su control sobre la estación El Olivo. Como hemos visto, es este poder económico y este control político sobre el pueblo los que, en varios casos, permiten que se lleve a cabo un determinado acontecimiento. Don Alejo incide en el relato aun sin estar presente en escena, ya que sus actos, sus decisiones y los acontecimientos que protagoniza configuran la dirección misma del relato.

Debido a esto, el personaje de don Alejo se convierte en una referente externo, anterior y exterior al texto, ya que su incidencia en el relato es mucho más amplia que su presencia en escena. El relato remite constantemente a este personaje, sus actos y antecedentes durante el desarrollo de la trama. Esta característica, como veremos en seguida, tiene consecuencias a nivel espacial y temporal, pero antes de pasar a ello, debemos mencionar algunos otros personajes que, si bien no al nivel de don Alejo, funcionan como motores de la narrativa al igual que él.

El primero de estos es Octavio, el cuñado de Pancho, quien luego de don Alejo, es el personaje con más control y determinación sobre los acontecimientos que suceden en este relato. Su presencia es fundamental para resolver el conflicto entre su cuñado y el hacendado del pueblo. Opera como agente externo a dicho conflicto, cuya incidencia permite resolverlo, por lo que cumple con el rol del ayudante descrito previamente, y constituye así en un engranaje de la estructura narrativa. En otras palabras, Octavio no es un personaje que refiera a sí mismo, sino un motor narrativo que cumple un rol fundamentalmente referencial, y que es clave en el desarrollo de los acontecimientos que conforman el relato.

Por otro lado, tenemos a La Japonesa, que si bien no tiene tanto control como Octavio, menos como don Alejo, sí tiene igual, o más, determinación, y una gran capacidad de manipular a las personas. Esto le permite estar en el momento correcto en el lugar preciso, y protagonizar acontecimientos que, si bien no se muestran ante la cámara en su totalidad, son trascendentales para el relato. Por eso, los otros personajes nos refieren constantemente a esta mujer, pues sus actos son un referente externo al relato, son el gran antecedente del que originó este relato, el cual, en determinado punto, se ve en la necesidad de desplazarse hacia ese momento y narrar parte de esos acontecimientos tan relevantes para la historia.

Hasta aquí, si recogemos los aspectos del filme que hemos descrito, tenemos una estructura narrativa basada en tres conflictos, dos de los cuales cuentan con acontecimientos fundamentales, que giran su desarrollo, protagonizados por Pancho Vega y La Manuela, pero con una fuerte incidencia de los personajes secundarios, sobre todo, de don Alejo, Octavio y la Japonesa, quienes funcionan como motores narrativos para el desarrollo de los acontecimientos.

Esto demuestra, como nos habíamos planteado al principio, que el desarrollo de estos acontecimientos nos da una profunda estructura narrativa, que configura la dimensión referencial del relato. Lo que nos corresponde a continuación, es demostrar cómo esta dimensión referencial abarca también el aspecto espacial y temporal de este relato cinematográfico.

2.2.3 Montaje; el tiempo y el espacio

Como hemos mencionado, estos personajes que funcionan como motores narrativos mantienen su incidencia en el relato casi permanentemente. Esto nos permite plantear que, no solo estos personajes en particular, sino todos en general actúan en una extensión espacial más extensa que la porción del espacio que exhibe la cámara.

Los personajes frecuentemente hablan acerca de otros, y refieren aspectos o hechos relacionados con esos otros personajes; por esto hemos afirmado que los personajes referidos permanecen actuando en el relato, participando de él, aunque no estén a la vista en escena. Por tanto, el referente espacial en este relato constituye la Estación El Olivo en su totalidad, no solo los retazos de esta localidad que vemos en las escenas, sino cada parte de su extensión.

Si bien solo vemos segmentos fragmentados del lugar a través de las escenas, todo lo que se queda fuera de campo sigue siendo relevante para el relato, principalmente porque los personajes siguen llevando a cabo acciones desde ese punto espacial que queda fuera del campo cinematográfico; muchas de esas acciones, referidas, como ya vimos, por otros personajes a través de los diálogos.

En este sentido, vemos que el relato utiliza este manejo dinámico e intercalado del campo desde el primer acto, ya que el relato parte desde La Manuela y Pancho Vega en distintos puntos espaciales; Pancho, desde el negocio de cuñado; la Manuela, desde su burdel. La cámara se desplaza entre ambos puntos y alterna la presencia de uno y otro en campo para narrar la historia; sin embargo, ambos permanecen partícipes del relato cuando están fuera de campo.

Esto se vuelve aún más notorio conforme ambos personajes nos hablan de don Alejo; su figura es elemental, sus decisiones pueden cambiar el rumbo de los acontecimientos, por lo que desde el

principio está influyendo en el relato, está participando de él directamente, pero es el último, no obstante, en aparecer en escena. Más aún, desde antes de aparecer en escena, ha tomado decisiones que han generado el acontecimiento desde el que parte el desarrollo del relato, dando cuenta de su incidencia en el relato desde mucho antes de su primera aparición.

Así demostramos que el relato cuenta con un manejo espacial que permite mantener a los personajes como partícipes constantes de la acción, y que permite, en combinación con los diálogos entre los personajes, dar a conocer una serie de hechos importantes para la historia, sin presentarlos ante la cámara. Con ello, a nivel espacial, crea una dimensión «extravisual». Se ve que hay una selección deliberada de lo que exhibe el realizador ante la cámara y de lo que no, con lo cual, tanto lo uno como lo otro entran a ser parte de la historia.

A esto, finalmente, hay que agregar el manejo temporal. Esta película nos muestra un montaje alterno. Parte de un presente narrativo, lo desarrolla hasta un primer punto de giro, y aquí corta el desarrollo de la trama para trasladarnos al pasado, a un momento previo al inicio de la narración, y mostrarnos la serie de acontecimientos que antecedieron al marco narrativo que muestra el inicio del filme, y que se desarrolla hasta el mencionado punto de giro.

Tomemos en cuenta lo expuesto respecto al tratamiento espacial. El espacio en el que se desarrolla el relato no es solo los retazos del pueblo que nos muestran las escenas, sino todo el pueblo en su conjunto. Del mismo modo, el relato no solo se desarrolla en la actual Estación el Olivo que vemos al principio, sino en su devenir temporal. Si bien la trama condensa el relato en alrededor de dos horas, la historia ocurre en un lapso de varios años, y tiene antecedentes respecto del punto y de los sucesos desde los que parte la narración.

Además, desde el primer acto vamos reconociendo una serie de sucesos que podemos ubicar en un punto pasado respecto del momento en el que inicia el filme, lo cual ya nos da indicios de un referente exterior al texto a nivel temporal. Posteriormente, este referente se vuelve mucho más claro y explícito cuando vemos los acontecimientos correspondientes al segundo acto.

Notemos que en este punto, conocemos la existencia de La Japonesa, sabemos que es la madre de La Japonesita, y como La Manuela es su padre, sabemos que, a pesar de la orientación sexual de este último, en algún punto previo, La Manuela y La Japonesa tuvieron relaciones sexuales que dieron como resultado, no puede ser de otra manera, La Japonesita. Por tanto, hay un referente externo que, al menos durante el primer acto, no conocemos de primera mano, no hemos visto, pero sabemos que ocurrió, que de alguna forma sucedieron todos estos hechos que han sido necesarios para llegar hasta este punto.

Poco a poco, el relato nos refiere varios detalles al respecto, con lo que podemos estructurar mejor el relato y, hasta cierto nivel, deducir los acontecimientos previos a la situación que vemos en el primer acto. Pero es en el segundo cuando finalmente el narrador nos traslada a ese pasado y nos muestra los acontecimientos cuya ejecución fue necesaria para llegar a dicha situación inicial.

Esto nos demuestra que el manejo temporal genera referencialidad externa en el relato, como habíamos planteado al inicio de este capítulo. La película inicia con los conflictos dados y utiliza un flashback en la parte central del relato para narrar los antecedentes fundamentales de la historia; esta maniobra del montaje tiene su complemento, a su vez, en los diálogos, fundamentalmente del primer acto, que van revelando los detalles conforme los acontecimientos se desarrollan.

La combinación de ambos factores extiende la dimensión temporal hacia afuera del relato, la vuelve un referente externo que es permanente relevante para la narración, pues conforme se desarrollan los acontecimientos, el espectador va configurando las piezas de ese referente externo para tener una representación completa de los acontecimientos, y cuando llega al *flashback*, finalmente ve a fondo los antecedentes en el segundo acto, lo que tampoco quiere decir que ha visto todo ese referente temporal externo, sino aquellos acontecimientos narrados por la cámara, con los cuales, puede dar el resto por sentado.

Al poner en conjunto el análisis de todos estos aspectos que hemos venido desarrollando, vemos que la estructura narrativa se sustenta en la línea argumental, la cual crea una serie de

acontecimientos que constituye un referente anterior y exterior al texto. Este referente, constituido por los acontecimientos estructurados en la línea argumental, se desarrolla mediante una trama que extiende esa dimensión referencial, anterior y exterior al texto, a nivel espacial y temporal.

Como hemos visto, el desarrollo de la trama extiende el espacio narrativo hacia afuera de los confines del campo cinematográfico, pues distribuye la perspectiva narrativa hacia distintos puntos espaciales y deja a unos u otros personajes fuera de campo, pero los mantiene participando del relato. De igual manera, el desarrollo de la trama crea un referente externo al texto a nivel temporal, pues parte de una situación inicial con los conflictos dados, y conforme se desarrollan estos conflictos, el relato nos remite sucesos del pasado, que llevan nuestra atención hacia esos hechos previos hasta que en el segundo, finalmente, podemos verlos bajo la perspectiva de la cámara y hasta donde ella nos la muestra, con lo cual podemos completar o suponer aquello que no vemos, que si bien la cámara no nos mostró, el relato nos narró.

Tras todo este análisis, vemos que se cumplen los planteamientos que realizamos al principio. La película cuenta con una línea argumental que plantea tres conflictos, los cuales generan acontecimientos que tienen como principal motor a los personajes secundarios, principalmente don Alejo, Octavio y La Japonesa. A su vez, estos acontecimientos se desarrollan a través de una trama que refiere varios sucesos externos al relato, y que, a través de los mecanismos que hemos descrito, extiende la referencialidad externa a nivel espacial y temporal.

Ahora, lo que nos corresponde es analizar los elementos narratológicos faltantes, los protagonistas y el manejo de la cámara como narrador cinematográfico. Previamente hemos planteado que los protagonistas, su relación antagónica y su conflicto responden más al aspecto poético de este filme, y que el narrador, en cambio, mantiene un equilibrio entre lo poético y lo referencial durante el desarrollo del relato, refiriendo aspectos exteriores al texto o acentuando la expresividad poética de la escena según el desarrollo de la trama. En la siguiente sección, vamos a examinar dichos aspectos y vamos a tratar de demostrar el planteamiento que hemos hecho sobre los mismos.

2.3 Elementos relacionados a la expresividad poética

Como hemos descrito hasta aquí, este relato fílmico plantea tres conflictos principales, de los cuales, dos son explícitamente narrativos, pues obligan a los personajes a tomar acción. Tal es el caso de Pancho Vega, quien ante las medidas de don Alejo por la mora con su deuda, se ve obligado a regresar al pueblo.

Del mismo modo, La Japonesita necesita salir a buscar a Don Alejo para pedirle que le cumpla su deseo, si lo consigue o no es otro asunto, pero tiene que tomar acción para buscar el cumplimiento de su objetivo. Esto no ocurre con la relación antagónica entre Pancho y La Manuela; aquí, ni los objetivos son claros, ni las acciones son coercitivas, pues si estos personajes toman acciones claras respecto a este conflicto, no lo hacen obligados por los hechos o las circunstancias, sino por sus propias pasiones.

2.3.1 El protagonista lírico

Retomemos la descripción de la línea argumental durante los dos primeros actos para analizar esto. Si bien hay un conflicto entre la Manuela y Pancho Vega desde el principio, que plantea una relación antagónica en los primeros momentos de la narración, conforme avanza el relato vemos que hay una ambigüedad en la naturaleza antagónica de esta relación. Pancho Vega, como nos enteramos por los diálogos, ultrajó a La Manuela y le rompió su vestido de española, muy querido por este último, aquella vez en la que se la dejó “jurada” a nuestro protagonista. Sin embargo, pese a que esto podría marcar una relación de odio entre ambos, Pancho, fundamentalmente, está confundido por sus sentimientos hacia el travesti.

Esto genera un conflicto interno en Pancho, pues él es un personaje estereotipado como «macho», un hombre vividor que, a pesar de estar casado, no tiene reparo en entablar amoríos por cada pueblo que recorre en su trabajo. De este modo, el entorno en el que vive lo celebra por ser, podríamos decir, un degenerado, por lo que si mostrará una inclinación homosexual ante este entorno, esa caracterización se caería por los suelos, y él sería juzgado de la forma más inmisericorde por «maricón». No obstante, aunque todos piensen que su acercamiento a La Manuela es únicamente para molestarlo, precisamente por ser homosexual, Pancho tiene

sentimientos, o por lo menos una atracción, hacia La Manuela, y aunque quienes lo escuchan piensan que es estrictamente en broma, cuando él dice que “está enamorado” del travesti, lo dice, en el fondo, con sinceridad.

De aquí surge la ambigüedad en este conflicto. Sabemos que Pancho se la tiene jurada a la Manuela, y al principio podríamos pensar que el regreso de Pancho al burdel es para tomar algún tipo de venganza, pero estos sentimientos lo confunden, y su motivación para regresar al burdel se vuelve, incluso para él, confusa. Pancho regresa al burdel, pero no tiene claro a qué, solo que, una vez que ha regresado a la Estación el Olivo, debe inevitablemente regresar a este «encuentro final».

Por esto decimos que no hay una motivación narrativa para mover este conflicto, no hay una razón que obligue a Pancho, en el estricto sentido de la palabra, a regresar al burdel, ni un motivo que obligue a la Manuela a presentarse frente a él en el establecimiento. Son sus pasiones, el conflicto emocional que ambos viven en su interior debido a la ambigüedad de sus sentimientos, lo que los empuja hacia este encuentro final que protagonizarán, y que describiremos más a fondo posteriormente. No obstante, a partir de este análisis podemos plantear que, en el desarrollo del relato, sus actos, tanto de La Manuela como de Pancho Vega, no responden a la persecución de un objetivo ni alcanzan la resolución de un objeto, por lo que no funcionan como motores narrativos, como los otros personajes que hemos descrito, y por ello, vamos a ver que refieren más a sí mismos que a la estructura del relato, especialmente La Manuela.

Como analizamos previamente, en las dos primeras partes del filme, La Manuela, pese a ser el gran protagonista de este relato, no incide en mayor medida sobre los giros en la trama, y esto sucede porque la Manuela no tiene dominio de las circunstancias en las que vive, ni sobre sí misma de hecho, por lo que protagoniza el filme como el elemento de mayor expresividad y más alta carga simbólica dentro del relato, ya que su protagonismo no proviene de la resolución de un conflicto ni de la consecución de un objetivo.

Notemos, por ejemplo, que en el primer acto, La Manuela no es capaz de tomar la decisión de vender el burdel aun cuando se lo propone don Alejo, porque es incapaz de ejercer su voluntad

por sobre la de su hija. Su identidad sexual choca con su rol paterno, no puede cumplir como un padre ni tampoco ser una madre, por lo que ante su hija, y ante sí mismo, no representa figura de autoridad alguna, y no es capaz de tomar una decisión como esta, que cambiaría la dirección de la trama, y por tanto, el relato sigue su línea sin cambios al menos en lo que respecta a la situación de La Manuela.

Esto se nota más claramente en el segundo acto. Durante este tramo de la narración, La Manuela protagoniza una serie de actos que son muy importantes para el relato, pero que por sí solos no empujan el desarrollo de la narración, sino que exponen la personalidad del travesti de una forma bastante explícita, desligándolo en cierto nivel de sus referentes externos y convirtiéndolo en un mecanismo de expresividad poética. Además, en los acontecimientos en los que participa, los que giran la trama, no participa por voluntad propia ni con pleno conocimiento de causa, sino que se ve en medio de estos acontecimientos por el dominio que otros ejercen sobre su persona, concretamente, La Japonesa.

Previamente mencionamos que, durante el festejo del triunfo electoral de don Alejo, el travesti es humillado y ridiculizado por los hombres del pueblo. Esto sucede luego de un baile que protagoniza La Manuela con su vestido de española frente a todo el burdel. Estas escenas revelan de forma manifiesta la personalidad de este hombre, lo muestran como una persona, además de homosexual, vivaracha, alegre y proclive al festejo; una persona que disfruta de la algarabía, del escándalo, y lejos de manejar estos rasgos de su personalidad con cautela o discreción, adora mostrar su lado femenino y propenso al festejo, aunque ello le resulta repulsivo a muchas personas. No obstante, estas escenas no son el acontecimiento central de este acto, que ya hemos descrito antes, y por ello su función no es impulsar el desarrollo de los acontecimientos, sino exhibir la personalidad de la Manuela en su máxima expresión.

Por ello, con sus escenas, La Manuela despierta sensaciones y sacude emocionalmente a los espectadores, quienes difícilmente quedan impávidos, al menos a nivel emocional, frente a un espectáculo tan pintoresco y extravagante como el que protagoniza. Esto demuestra que la intención del discurso narrativo no es hacer del protagonista un engranaje de la estructura narrativa, sino deslindarlo, aunque sea parcial o temporalmente, de los elementos de su entorno y

los referentes externos, para mostrarlo de la forma más abierta y explícita posible, y generar con ello sensaciones en el espectador.

A pesar de cumplir este rol expresivo, poético, y de no tener un objetivo o una motivación narrativa concreta, La Manuela es el protagonista de esta narración, incluso pese a que no es él quien empuja el desarrollo de los acontecimientos, dado que los otros dos conflictos, predominantemente narrativos, quedan subordinados a este primero, empujado por las motivaciones confusas que hay entre Pancho y La Manuela. Tras el desarrollo de los otros dos conflictos, uno de ellos, como veremos, queda resuelto al inicio del tercer acto, y el otro nunca se resuelve; pero ambos desembocan ineludiblemente en el tercer conflicto, el encuentro final entre los protagonistas y su desenlace, que le pone punto final al filme y que pasamos a examinar a continuación.

Tras el cierre del salto temporal, que hemos descrito en la sección previa, el relato vuelve al punto en donde se quedó antes del *flashback*. A partir de aquí, Pancho Vega va a la casa de don Alejo con su cuñado Octavio, paga la deuda del camión al viejo hacendado y se retira del lugar, con la complicidad de su cuñado, a celebrar en el burdel de La Manuela. A partir de aquí, muchos de los personajes que tuvieron una fuerte incidencia en el desarrollo de los acontecimientos, principalmente don Alejo, pierden esa trascendencia y quedan relegados, pues desde este punto, el relato se cierra sobre sus protagonistas y el encuentro inevitable que dejaron pendiente.

Este encuentro será un punto con muy alta carga de expresividad poética, porque revela más explícitamente que cualquier otro el conflicto interno de los protagonistas. También hay que observar que este desenlace responde a una situación pasional que no incluye elementos coercitivos, como sí sucede con otros conflictos, por ello, es imposible de anticipar, o mejor dicho, no tiene sentido, desde la postura del espectador, tratar de prever el desenlace de este encuentro, pues ninguno de sus participantes llega con un objetivo ni con una motivación clara, ya que este suceso está impulsado por la casualidad y el destino, más que por las fuerzas de la causalidad. Veamos entonces cómo se desarrolla este desenlace.

A la llegada de Pancho, la Manuela se esconde en el gallinero, dando muestra de su cobardía, del miedo que tiene a hacerle frente a este encuentro. Esto provoca que Pancho, al no encontrarse con la persona que vino a ver, descargue sus bajos instintos en La Japonesa, quien tiene que sufrirlo por la cobardía de su padre, hasta que este último, en un inusitado arranque de valor, entra en la sala principal del burdel y encara a Pancho.

Sin embargo, no lo encara como el antagonista que es, o sea, no trata de echarlo ni confrontarlo, sino que le ofrece un baile con su vestido de española, que es lo que mejor sabe hacer como trabajadora del burdel. Este baile genera complacencia en Pancho y lo divierte, por lo que pareciera que La Manuela podría alcanzar lo que sería un propósito lógico, o cuando menos entendible, en su situación: frenar los abusos de este patán. Pero al revisar estos sucesos con un ojo más agudo, nos damos cuenta de que en este punto aflora, más que en cualquier otro, la ambigua y desconcertante atracción que existe entre ambos.

Este deseo utópico, esta atracción que no puede ser, debido a varios factores como los prejuicios y la cultura machista en la que vive y se desenvuelve Pancho, es lo que en realidad motiva este encuentro ineludible, genera el conflicto que siempre estuvo subyacente mientras la acción se desarrollaba, y que hacia el final, se levanta para tomar la posición protagónica que le corresponde.

La combinación de este conflicto y la naturaleza dubitativa de los personajes genera un desenlace en donde la connotación y la expresividad poética se superponen a la narrativa. Ambos tienen estos sentimientos que los llevan a estar en conflicto consigo mismos; ninguno de los dos tiene claro lo que siente, y por tanto, mucho menos cuál es su objetivo en este encuentro. Por ello, el relato deja de seguir una línea claramente establecida, y se pierde en este encuentro de dos personajes que no tienen claro ni sus sentimientos ni su propósito.

Ambos terminan dejándose llevar; se ponen a bailar y empiezan a exponer de forma muy sutil sus sentimientos recíprocos, acercándose cada vez más el uno al otro, generando en el espectador una fuerte tensión emocional, y dándole un fuerte sacudón emotivo cuando ambos personajes pierden totalmente el control y se besan.

Al ver a su cuñado besando al travesti, Octavio le reclama a Pancho, quien sigue sin tener el control, pues se ve en conflicto con sus sentimientos hacia La Manuela frente al miedo que tiene de ser visto como «maricón» por su cuñado. Ante esto, La Manuela reacciona emprendiendo carrera fuera del burdel, huyendo de Octavio y, sobre todo, de Pancho, por miedo a lo que le puedan hacer, mientras que este último, sin tener claro a cuál de sus impulsos obedecer ni por qué, se entrega a la cacería de La Manuela, empujado por su cuñado, a bordo de su camión. La persecución se extiende por varios callejones, y cuando estos finalmente alcanzan al travesti, se bajan del camión a darle una paliza.



El beso entre La Manuela y Pancho Vega

Aquí se ve a Pancho en uno de sus momentos más expresivos, exteriorizando su furia por ser visto como débil o femenino, y a la vez su angustia por tener esos sentimientos ocultos en su interior. En esos momentos, Pancho es la máxima expresión del conflicto consigo mismo, no actúa con horizonte ni propósito alguno, se deja llevar de las circunstancias y se vuelve un derroche de sentimientos encontrados, que escala en intensidad hasta el fatídico desenlace. Las escenas muestran cómo golpea una y otra vez a la Manuela, en un arrebato de ira y violencia, el cual desemboca en la muerte de este último cuando Pancho, sin querer matarlo como tal, le da una patada descomunal en la cabeza.

De todo esto que hemos descrito, podemos deducir que el desenlace de la historia y sus personajes centrales, Pancho y La Manuela, constituyen los principales elementos de expresión lírica en este relato. En dicho desenlace, todos los sucesos y acontecimientos quedan muy claros, pero también son sucesos intensos, que exploran en lo más profundo de sus protagonistas y develan el interior de los mismos en su expresión pura. Por tanto, los personajes dejan referenciar hacia elementos externos, se desentienden de su función estructural del relato, y se vuelven referentes de sí mismos, de su conflicto interno.

A este análisis de los protagonistas y su naturaleza lírica lo vamos a complementar con una contraposición frente a los personajes que José Donoso construye en su novela, con lo cual

podremos darnos cuenta que no basta con este carácter dubitativo para volverlos personajes líricos, sino que ello depende mucho de la construcción del personaje según la propuesta narrativa, y que, por tanto, no es el lenguaje cinematográfico ni la personalidad indecisa del protagonista lo que lo convierte en un elemento autorreferencial, sino el desarrollo del personaje en la trama, según el discurso narrativo.

En otras palabras, no hay elementos narratológicos que sirvan estrictamente para una sola de las funciones del lenguaje que venimos analizando, pues todos tienen una función narrativa potencial, y a la vez, todos ellos pueden ser transformados en objetos autorreferenciales, poéticos. Todo depende de la propuesta narrativa que construya el autor, y como veremos al contrastar la novela de Donoso con el filme de Ripstein, dos autores pueden, en lenguajes distintos, crear a un personaje similar que, sin embargo, en una propuesta opera de forma narrativa y en la otra se declina más hacia lo poético.

Las características, cualidades y rasgos en la personalidad de La Manuela que hemos descrito, sobre todo su conflicto con sí mismo, están presentes en ambas historias, ya que en esencia, se trata de un mismo personaje. Sin embargo, Donoso hace de La Manuela un personaje de naturaleza narrativa, crea una referencialidad externa sobre él, y lo construye paulatina y progresivamente, de modo tal que el lector requiere de una lectura completa del texto para tomar poder generarse una representación completa del personaje.

En este sentido, hay que destacar que la novela de Donoso hace un manejo complejo y muy bien calculado del narrador omnisciente. La voz narrativa maneja los tiempos y los hilos de la narración, decide qué cuenta cuándo, también si lo hace desde su propia voz o se la encarga a la voz de un determinado personaje, y principalmente en este último aspecto radica el aspecto más destacado de la construcción de La Manuela como un personaje con referencialidad externa.

El narrador omnisciente describe a la Manuela de forma sutil, lo suficiente como para no verse obligado a señalar su verdadero género durante un largo tramo de la narración; de este modo, a la vez que va creando el personaje, va generando en el lector la idea de que este es una mujer. Más aún, escoge muy certeramente en qué partes darle voz a La Manuela, o a personajes cercanos a

ella, y exactamente qué hacerles decir, para sostener esta idea durante casi la primera mitad de la novela.

De este modo, genera en él una voz dulce, muy femenina, y fácilmente convence a los lectores de que la Manuela es una mujer, aunque ningún personaje ni el narrador corroboran esto nunca, precisamente porque La Manuela es un hombre. Es hasta cerca de la mitad de la novela que caemos en cuenta de ello, y en ese punto también se pone de manifiesto la referencialidad externa de este personaje.

Las primeras pautas vienen con una serie de reflexiones en la mente de La Japonesita, las cuales da a conocer el narrador a través de su propia voz. Estas reflexiones abordan varios aspectos de la vida de la joven, que poco a poco se van estrechando hacia La Manuela, y paulatinamente van dándonos luz sobre el verdadero género del protagonista, y su problema de identidad sexual. En las últimas líneas de dichas reflexiones, el narrador suelta varias pistas sobre este hecho, y luego, finalmente le da la voz a La Japonesita para terminar de revelar la verdad sobre La Manuela, cuando este llega a su encuentro y ella lo llama “papá”.

Así podemos ver que, pese a ser un personaje igualmente dubitativo, temeroso y en conflicto consigo mismo, La Manuela está construido en la novela como un personaje con referencialidad externa. El narrador lo expone parcial y progresivamente, no lo muestra en su totalidad como signo de sí mismo, sino que escoge qué partes de él revelar y cuáles no, creando una referencialidad externa en torno al personaje, como un ser imaginario que habita en un universo imaginario externo a las líneas de la novela, desde donde el narrador toma lo que quiere describir y relatar sobre él para construir esta narración.

Por tanto, queda en evidencia que, como dijimos antes, no hay recursos o elementos estrictamente designados para la narración o para la poética, sino que es una cuestión de cómo trabajar el discurso narrativo, a partir de los recursos y posibilidades que ofrece el lenguaje que utilicemos para contar la historia. En este caso, Donoso crea un narrador omnisciente para construir al personaje por partes, exponer progresivamente sus características, y cede la voz a

uno de sus personajes para terminar de revelar la naturaleza de La Manuela con una sola pero muy significativa frase, que representa un importante giro en la trama.

En la propuesta cinematográfica de Ripstein, la construcción de este mismo personaje contrasta totalmente con la propuesta literaria, ya que el filme no procura exponer a La Manuela a través de filtros narrativos para terminar de revelar su naturaleza en algún punto posterior. El desarrollo de la trama nos expone al personaje como es desde el principio, y en varios puntos de la historia, expone su forma de ser de manera abierta y explícita, ya que busca construir en este personaje un objeto autorreferencial, con un fin preponderantemente expresivo.

Cabe recalcar esto porque no se trata de una limitación técnica del carácter visual del cine. El lenguaje audiovisual tiene sus propios códigos y mecanismos para construir personajes de forma sesgada, y para crear referencialidad externa alrededor de ellos. Pensemos por ejemplo en el mismo Don Alejo, quien es descrito y referido por varios personajes antes de entrar en escena. Se podría hacer lo mismo con la Manuela, si esa fuera la propuesta narrativa, pero Ripstein apunta a exponer directamente al personaje; no solo a deshacer la referencialidad externa que tiene en la novela, sino incluso a convertir este personaje en su propio referente en determinados momentos.

Con esto podemos dar por concluido el análisis de los protagonistas como personajes líricos, y podemos pasar al análisis del último elemento narratológico por examinar en esta película, el narrador cinematográfico. Lo que hemos planteado es que hay un manejo equilibrado de la cámara entre narrativa y lírica, que lleva la narración de forma sobria y fluida durante la construcción de los elementos estructurales y acentúa la expresividad en los momentos de mayor intensidad poética. Para ello, vamos a profundizar en el estilo y los recursos con los la cámara narra esta película, y vamos a ver cómo esto se relaciona con los demás elementos narratológicos que hemos analizado.

2.3.2 El narrador cinematográfico, entre la poética y la referencialidad

Como sabemos, la película cuenta con un amplio fuera de campo para el desarrollo de sus acontecimientos. Aquí yace la primera característica del narrador; se desplaza a múltiples puntos con facilidad para contar la historia desde tres grupos de personajes, Don Alejo, Pancho y la

Manuela. Pero además, cabe notar la forma en que sostiene las escenas, o mejor dicho las conversaciones, con el plano secuencia apoyado por el contracampo.

Las escenas de Ripstein tienden a manejar una estructura recurrente; inician con una conversación en una determinada área, un cuarto, una sala, etc., y la conversación se desarrolla en uno o algunos planos secuencia, sin muchos cortes, generando en las escenas una duración que tiende a sincronizarse con el tiempo real de la acción. En este sentido, el plano secuencia tiende a mantenerse hasta que la conversación se traslada a un espacio contiguo, y cuando esto sucede, el recurso que utiliza frecuentemente como transición es la toma a contracampo.

Por su parte, los diálogos, a la vez que narran, en muchas ocasiones, llevan también una fuerte carga de connotaciones. En este sentido, tienen una doble función; por un lado, referir elementos externos al relato; por el otro, crear altos niveles de connotación poética en varios momentos del filme, con la fuerte carga emocional de lo que los personajes se dicen unos a otros.

Esto a su vez se combina con la estructura recurrente de las escenas; el narrador opta por el plano secuencia y recurre poco a los cortes durante las conversaciones de sus personajes, las deja suceder, y cuando los personajes se desplazan a una locación contigua, la cámara los acompaña con la toma a contracampo; la siguiente escena empieza desde esta toma, y prosigue hacia otro plano secuencia, para repetir el mismo esquema, en términos generales, hasta concluir con la conversación. Una vez esta termina, el narrador corta y salta a otro punto espacial, otra ubicación, desde donde empieza una nueva escena con la misma estructura general.

Pasa algo similar con la relación entre tiempo y narrador. Vemos que el recurso temporal más importante para este filme es el salto al pasado. Ahora, como planteamos en el primer capítulo, hay muchos recursos, sobre todo de montaje y posproducción, que permiten sintetizar este tipo de saltos temporales; un mensaje a través de la voz en *off*, una cortinilla con un texto, por enumerar algunos de los más básicos. Sin embargo, aquí no vemos ningún apoyo de este tipo, sino un enlace plástico para hacer la transición hacia el pasado, es decir, un recurso netamente estilístico desde el narrador. La cámara cierra la escena con la toma de un objeto, y empieza la siguiente con la toma de un objeto similar, otro retrato, por lo que la transición que nos lleva

hacia el pasado destaca más en su aspecto formal, estilístico si no poético, antes que referencial. De este modo, el narrador combina ambas dimensiones del relato al usar este recurso como transición para el salto temporal.

Con esta combinación de recursos, el narrador crea un equilibrio general entre expresividad y narración, y un ritmo que si bien por momentos es pausado, nunca entorpece el desarrollo del relato. Sin embargo, hay varias escenas en las que, fundamentalmente debido a la fuerte carga emocional de las palabras que dicen o los sucesos que protagonizan los personajes, el narrador se inmiscuye más, busca una perspectiva más profunda y rompe con esta estructura recurrente para connotar aún más profundamente estos sucesos que, de por sí, ya cuentan con un alto nivel de expresividad.

Esto se da tanto con acontecimientos que giran el relato, así como con episodios que intentan cambiar su desarrollo, pero no llegan a hacerlo, y en menor medida, con escenas cuya relevancia en la trama es prácticamente nula, no generan cambio alguno respecto a los conflictos, pero su carga connotativa es tan fuerte que es imposible pasarlos por alto.

Uno de los ejemplos más notorios de esta situación es la escena de sexo que protagonizan la Manuela y La Japonesa. Desde el mismo diálogo, vamos notando resquicios de expresividad poética con en las insinuaciones que La Japonesa le lanza al travesti. De a poco, esta expresividad, al igual que la tensión sexual y emocional, aumenta conforme La Japonesa va convenciendo a su “amiga” de dejarse llevar, y finalmente, y llega a su clímax cuando La Japonesa tiene éxito y lleva a La Manuela al éxtasis.

Este acontecimiento, en las circunstancias en las que sucede y con las características, que ya conocemos, de los personajes involucrados, genera un nivel de connotación extremadamente profundo. A su vez, durante esta escena, la cámara toma una postura más involucrada, ya no desde un afán funcional de dejar a los acontecimientos suceder, sino que se mueve alrededor de la habitación para tomar posturas más significativas, para profundizar aún más las connotaciones de la escena, que llega a ser, en esos momentos, autorreferencial.

Otra de las escenas que nos da cuenta de esta característica es la discusión entre La Manuela y la Japonesita sobre la venta del burdel. Esta discusión llega a un punto de muy alta tensión emocional, y si bien es un plano secuencia, la toma se transforma conforme avanza el diálogo, y en el momento más tenso, deja de ser una toma plana con los interlocutores a cada lado del encuadre, sino que maneja la profundidad de campo, pues acerca a la Japonesita para hacer énfasis en su momento de furia, y contrastarlo contra su padre, quien desde el fondo responde con una agresividad igual de fuerte.

Uno más de estos momentos es el baile de La Manuela, y cómo los hombres hacen de esto un espectáculo tan vulgar como pintoresco. Según dijimos previamente, el hecho en sí no es un acontecimiento, otros personajes lo vuelven uno, pero la cámara combina tomas bastante generales con planos cercanos para mostrar este grotesco espectáculo y, sobre todo, mostrar a La Manuela desnudo, que es en lo que acaba esta charada, sin mostrarlo del todo, haciendo del suceso una escena muy sugerente.

Sin embargo, el momento más significativo sería una escena que mencionamos previamente de forma escueta, y que ocurre luego del encuentro entre Don Alejo y Pancho Vega, y la postergación del diálogo entre el hacendado y La Japonesita. Luego de esto, la joven entra y ve a Pancho Vega llorando en la bodega, acongojado por los reclamos de su acreedor. Aquí ocurre un encuentro ambiguo que va desde la violencia de género hacia la insinuación sexual explícita, y es donde la cámara toma la perspectiva más involucrada.

La Japonesita halla a Pancho llorando, se le burla, y él responde con violencia; la pone contra los sacos de arroz y la amedrenta. Una cosa lleva a la otra, y lo que empezó como una fuerte discusión entre dos personajes profundamente resentidos entre sí, terminan tornándose en una provocación recíproca muy sugestiva, en la que ambos terminan profiriéndose amenazas verbales mientras se tocan con profundas insinuaciones sexuales, hasta que Octavio los interrumpe.

Al mismo tiempo, la cámara se inmiscuye más que en cualquier otra escena, rompe la toma expectante por completo, enfoca las espaldas de Pancho, por encima del hombro, para hacer un primer plano de la Japonesita, con los ojos cerrados por el éxtasis; hace el mismo plano a

contracampo, tomando la cara de Pancho desde abajo; alterna entre estos dos puntos de vista entre más se acercan el uno al otro y pierden el control.

Además, hace un profundo plano detalle de la mano de la Japonesita tocando la entrepierna de Pancho, con lo cual constituye una sucesión de planos sin mayor trascendencia para el desarrollo de la historia, pero con imágenes y sucesos cuyo fin preponderante es la expresión formal, y gracias a la incidencia de la cámara, son mucho más provocadores aún para el espectador.



La mano de la Japonesita en el sexo de Pancho Vega

Estos son algunos ejemplos que demuestran cómo el filme genera expresividad poética en varias escenas, a pesar de que la presencia de la estructura narrativa es igual de preponderante. También nos muestran que la autorreferencialidad poética de esas escenas aparece fundamentalmente a través de los personajes. Algunos de ellos, pero fundamentalmente los protagonistas, se vuelven elementos autorreferentes en los momentos de clímax del relato, mostrando su naturaleza desnuda. No obstante, dichos momentos tienen una fuerte dependencia de los acontecimientos y la estructura narrativa, cuyo desarrollo es trascendental para llegar a esas escenas de alta expresividad poética.

CAPÍTULO 3.

LAS RAZONES DEL CORAZÓN, LA PROTAGONISTA COMO EJE DEL RELATO

En este último capítulo, vamos a aplicar nuestro método de análisis para examinar el segundo filme, *Las Razones del Corazón*. Es decir que vamos a desglosarlo en sus elementos narratológicos, igual que al anterior filme, para determinar cuáles de ellos generan referencialidad hacia elementos externos al texto, y cuáles se convierten en elementos autorreferenciales, así como a través de qué mecanismos.

3.1 Observaciones preliminares

Este filme, estrenado en el 2011, sigue la historia de Emilia, una ama de casa suburbana que vive en un edificio de departamentos, y se siente aprisionada en la mediocridad de su vida, los fracasos de su esposo y una hija con quien no puede establecer un vínculo emocional, ni sobrellevar las exigencias de la maternidad. Además de ello, tiene un amante, por quien llevará a la quiebra a su familia, y conforme se desarrolla el relato, la protagonista descenderá hacia lo más oscuro y depravado de su propio ser.

Esta película está construida sobre una base narrativa clara, con un conflicto determinado y un objetivo fácil de identificar. Emilia ha gastado una gran cantidad de dinero, mediante una tarjeta de crédito que le dio su esposo, en los estudios musicales de su amante. Ahora, Emilia no tiene forma de pagar este dinero, una suma alta, y los plazos han vencido, por lo que deberá pagar en seguida o la compañía de la tarjeta embargará sus bienes.

Este marco narrativo permitiría fácilmente el desarrollo de una historia aristotélica, propiamente narrativa; sin embargo, por cómo hemos descrito, vemos que tiene una conflictividad psicológica y emocional con varios miembros de su entorno familiar. Esto es importante porque vamos a ver que en el filme predomina este conflicto de la protagonista consigo misma por sobre el entramado narrativo.

En el desarrollo del relato, la trama se desentiende del conflicto narrativo, y se centra fundamentalmente en exponer a Emilia y sus problemas emocionales. Esto hace de la protagonista un elemento mayoritariamente autorreferencial, que como veremos, va a funcionar como una especie de centro gravitatorio del relato.

Para construir a Emilia como un personaje autorreferencial, y por tanto poético, hay tres elementos primordiales que operan en función de este objetivo. El personaje, como ejecutor de sus acontecimientos; el guión, tanto en la construcción de la historia como en los diálogos; y la cámara como narrador, con el uso preponderante del plano secuencia. Vamos a profundizar en estos tres elementos para entender la forma en que operan en este relato fílmico.

3.2. Elementos ligados a la autorreferencialidad

Cuando un personaje tiene un objetivo claramente definido, y lo persigue con determinación, este se convierte en un elemento referencial, pues la atención del espectador se dirige constantemente a ese anhelado objetivo. Esto genera estructura narrativa y referentes externos; todos los personajes permanecen participando del relato, aunque no aparezcan en escena, porque tienen un rol en la búsqueda de este objetivo que persigue el personaje principal, sea a favor o en contra.

En esta película ocurre lo contrario. Si bien Emilia tiene un conflicto en frente suyo, sus actos demuestran que resolverlo no es su principal preocupación. El relato se desentiende de las directrices trazadas por el fondo narrativo, ya que la protagonista no prioriza la solución al conflicto aquí planteado. Por tanto, la trama no sigue ese conflicto, sino a la protagonista en su búsqueda de otro tipo de propósitos, relacionados más a su conflictividad emocional.

3.2.1. El protagonista lírico

Las acciones de Emilia, tanto por sí sola como en su interacción con otros personajes, nos dan testimonio de esto. A lo largo del relato vamos verla realizando varias acciones transgresoras y, seguramente para muchos, desagradables. Pero también vamos a ver que al encarar a los distintos

personajes que completan el relato, Emilia a va a desestimar su necesidad económica y va a exponer su peculiar forma de ser. Examinemos algunos ejemplos de aquello.

El primero de los personajes con los que tiene un encuentro es Nicolás, el músico de la azotea, con quien tiene un amorío extramarital. Este es el principal causante de la situación, y se podría prever una escena de genuina confrontación, si estuviera presente el tema de la deuda en el encuentro. No obstante, en esta escena descubrimos rápidamente porque la frase inicial de la película dice “El corazón tiene razones que la razón no entiende”.

Emilia no va a confrontarlo, no pretende reclamarle, exigirle o si quiera pedirle dinero para pagar la deuda. Por el contrario, va con toda la intensidad de tener un encuentro pasional en la azotea, e incluso le llama previamente para pedirselo. Por eso el relato se libera de las directrices narrativas, porque Emilia persigue deseos más instintivos, y sucumbe a los más bajo de sí ante los demás personajes.

La mujer no solo va con expectativas de un encuentro sexual, sino que incluso le lleva un par de zapatos nuevos a su amante, a modo de gesto romántico. Él la rechaza rápidamente, pero ella no tiene reparos en rogar y humillarse para tratar de seducirlo; incluso llega a lamer sus sábanas y trata de hacerlo con el piso, antes que Nicolás la detenga.



Nicolás rechazando a Emilia

De este modo, el principal referente externo, concretado en la empresa de la tarjeta, deja de trascender en el relato sin dejar de existir. La empresa sigue participando en la historia, pero la trama se desvía hacia los deseos de Emilia, que no son guiados por la razón, por la búsqueda del objetivo, sino por la pasión y los impulsos eróticos, las “razones del corazón”. Además, la protagonista se vuelve signo de sí misma en tanto sus actos, sus acciones principales como protagonista, son tales porque exponen los rincones más profundos de su personalidad. Así, el principal referente de Emilia, como personaje, es ella misma, y no el objetivo.

Retomando la escena con Nicolás, cabe señalar que la negativa del músico es irreductible, y Emilia no consigue satisfacer sus deseos. En la siguiente escena tenemos otro ejemplo de la

autorreferencialidad que venimos desarrollando, que parte con una Emilia frágil, turbada por el rechazo de Nicolás, bajando por las escaleras del edificio.

En medio del descenso, un vecino aborda a la ama de casa en su momento de mayor inseguridad. El hombre, gordo y con bigote, rápidamente genera una impresión turbia a su alrededor, y sus actos lo corroboran. Con elogios cantinflescos y varios tragos, el vecino innominado se la lleva poco a poco a su departamento, y una vez adentro, Emilia se deja seducir por este hombre simplemente por la fragilidad emocional que la desborda en ese momento.

Esta secuencia también se vuelve trascendental por la expresividad poética que muestran las escenas. El tema de la deuda no juega ningún papel en estos acontecimientos, y Emilia realiza otro acto chocante y transgresor por razones principalmente emocionales. Además en el proceso va desnudando otro episodio de su personalidad, marcada por su crisis emocional, con lo que refuerza su condición autorreferencial.

Los actos de Emilia remiten a sí misma, sus referentes son los aspectos más profundos de su personalidad, aspectos que va mostrando con la naturaleza de sus actos. Uno de los momentos más potentes en relación a este aspecto se da precisamente en la escena que sigue a la que acabamos de comentar.

Luego de que la sedujera su vecino, Emilia regresa a su departamento con las secuelas del acto sexual que fue resumido con un fundido en negro. Al llegar, descubre que su hija arribó a la casa tiempo atrás. Aquí empieza un episodio tenso entre ambas que describiremos mejor posteriormente. Pero el momento a destacar es cuando, en medio de esta conversación, va hacia la cocina, toma unas toallas de papel y se limpia su entrepierna por motivos que ya conocemos.

Esta es una de las escenas más fuertes y transgresoras de la película. Un momento que se vuelve remarcable en relato por la enorme fuerza expresiva del suceso, por lo mucho que dice y que connota acerca de la protagonista, que como sabemos, es el eje



gravitatorio del relato. Además deja claro que las acciones de Emilia tienen como principal referente a ella misma, y no al referente narrativo. Para despejar cualquier duda al respecto, podemos considerar como ejemplo final al desenlace de este relato, que como veremos, tampoco responde al trasfondo narrativo.

Pese a sus pequeños intentos, Emilia no logra cumplir el objetivo narrativo, de hecho, nunca se acerca. En consecuencia, los acreedores siguen con el cronograma y embargan los bienes de su departamento. Sin embargo, este punto no concluye la pugna que lleva Emilia consigo misma durante todo el relato.

Si bien desencadena varios sucesos y ata muchos cabos, el embargo como tal no es el punto final del relato. Emilia continúa en un nivel muy alto de tensión en su crisis emocional, y la lleva a su límite máximo con su decisión final, el suicidio. La mujer finalmente se administra una dosis letal de veneno para ratas, y pone fin a este conflicto consigo misma dándose muerte. Sus últimos momentos constituyen el punto concluyente de este relato, y no así la resolución, negativa en este caso, del conflicto narrativo.

En resumen, la protagonista es un personaje construido con una profunda crisis existencial subyacente en el fondo de su personalidad. Sus actos no están direccionados hacia el cumplimiento del objetivo, no representan un impulso hacia el referente externo materializado en la deuda monetaria. Estos remiten en cambio hacia esa personalidad subyacente en Emilia, develan las facetas más profundas de su ser y la convierten en un su propio referente.



Emilia agonizando en sus últimos momentos

3.2.2. El guión y el diálogo expresivo

Como hemos establecido, Emilia está construida como un personaje autorreferente tanto a través de sus objetivos como de sus actos. En este sentido hay una importante incidencia del guión en esta construcción del personaje, ya que desde aquí se establecen varios parámetros para llevar al

personaje a la ficción cinematográfica, pero no solo en cuanto a la estructura narrativa, sino también en lo que respecta a los diálogos.

Primero vamos a topar el tema de la estructura narrativa, y para entenderlo mejor, vamos a contrastarla en algunos elementos con la de nuestra anterior película. En *El lugar sin límites* vimos que hay varios conflictos, y todos ellos propician los acontecimientos que constituyen el relato. En *Las Razones del corazón* vemos que hay un solo conflicto propiamente narrativo, y salvo contadas ocasiones, este no es el que impulsa el desarrollo de los sucesos.

En la primera, hay una estructura en tres actos, y todos ellos son fundamentales para completar la comprensión del relato. En la segunda, no hay actos definidos y los acontecimientos tienen relevancia por la expresividad que cargan. En la una, hay varios giros en la trama, acorde a los objetivos de los personajes. En la otra, no hay ningún giro esencial en la trama, y el conflicto narrativo se resuelve de forma llana y lineal, pues el relato se desvía hacia otros propósitos.

El guión, como vemos, construye una estructura narrativa que propicia la autorreferencialidad de la protagonista, tema examinado en la sección anterior. No profundiza en la construcción de referentes exteriores o anteriores al presente narrativo, sino en la del personaje central y su conflicto psicológico. Esto hace que Emilia exponga su naturaleza a través de objetivos pasionales y actos transgresores, según vimos previamente, pero esta función también la cumplen los diálogos, que en esta película juegan un papel fundamental.

Mencionamos que Emilia protagoniza algunos actos altamente transgresores, y que estos remiten a su propia naturaleza. Estas acciones directas, que se dan en momentos de clímax en el relato, vienen complementadas por los amplios y trabajados diálogos que se dan durante largos tramos de la película.

Dado que Emilia no persigue los objetivos narrativos, no actúa en función de ellos, muchos de sus actos consisten en diálogos, en conversaciones o episodios introspectivos durante los cuales nuevamente exhibe ese lado oscuro en su interior. En muchos tramos habla casi en monólogo, mientras en otros protagoniza discusiones acaloradas con otros personajes, pero siempre con

diálogos largos y profundamente trabajados, en los cuales va a mostrar reflexiones e ideas que exponen esa naturaleza mórbida de la que ya hemos hablado.

Durante las escenas vemos que Emilia aborda reflexiones en sus diálogos que rápidamente exponen su mente sombría. Sus líneas y las actitudes con las que las interpreta exponen rasgos como una profunda depresión, inseguridad, frustración e incapacidad para cambiar su personalidad, para eludir su verdadero ser.

Un ejemplo claro de esto es la serie de conversaciones que sostiene con su hija. En determinado momento, esta última se encierra en su cuarto molesta por la irresponsabilidad de su madre. Después, esta comienza a hablar desde afuera del cuarto. Primero le dice cosas groseras sobre el amor, se reprocha a sí misma por “caer con el primer pendejo” que le dijo “cosas bonitas”, su marido, y le dice que no dejará que pase lo mismo con ella; todo esto en términos sumamente hirientes. Después se retracta y le pide perdón, por lo que dijo y por su incompetencia en el hogar, para luego declarar su incapacidad de cambiar ese modo de ser, ese carácter propio de su personaje que describe como el “diablo que lleva adentro”. Situación que se repite en varios otros momentos de interacción entre ambas.

Otro de los momentos en los que se evidencia este aspecto, de forma remarcable, es en la conversación que Emilia tiene con su marido. Más adelante profundizaremos en el rol de este último sobre el relato, pero por ahora analizaremos la escena respecto de los diálogos. Aquí la protagonista interpreta algunas de las líneas más extensas y a la vez connotativas del filme.

La conversación gira esencialmente alrededor de la crisis matrimonial que atraviesa la pareja. Emilia arremete con una serie de reproches contra su marido, sobre todo por la simpleza y mediocridad en la que se ven inmersas sus vidas. El cónyuge responde con un tono conciliador, con el que trata de infundir algo de ánimo sobre la melancólica visión de su esposa. Ella, sin embargo, persiste en ver al matrimonio como fracaso, e insiste en que al unirse, terminaron por sabotearse mutuamente y se arrastraron a una vida pobre y sin aspiraciones. Los diálogos van exponiendo el lado más oscuro de la pareja, primordialmente de Emilia, y al final de la escena no

hay ningún giro concreto en la trama, pero ambos personajes han expuesto mucho de su ser a través de sus líneas.

Es importante agregar, además de los aspectos que hemos detallado, que la expresividad de los diálogos tiene una estrecha relación con el tratamiento del lenguaje. El guión de esta película combina expresiones coloquiales, términos cotidianos e incluso vulgaridades con frases que demuestran un alto nivel de reflexividad, y denotan un marcado trabajo estilístico del lenguaje. Los libretos toman estas expresiones coloquiales y las sacan de su contexto informal, para generar con ellas expresividad poética integrándolas al resto de los elementos que constituyen el relato fílmico.

Al recapitular, vemos que la poca trascendencia del conflicto narrativo en el relato, hace que la protagonista se vuelva un referente de sí misma. Los máximos momentos de autorreferencialidad se suscitan cuando la protagonista realiza acciones extravagantes y transgresoras, que representan momentos de clímax en el relato. Estos a su vez están complementados por largos episodios de diálogos que también aportan a la función autorreferencial. Durante sus conversaciones Emilia dice mucho de sí y de su visión sombría de la vida a través de las líneas que interpreta como personaje, lo que hace de los diálogos un aspecto fundamental para generar la expresividad poética de la protagonista.

3.2.3. El narrador y el plano secuencia

Nos corresponde ahora tratar el tema del narrador, caracterizado en el lenguaje audiovisual por el uso de los planos y movimientos de cámara, fundamentalmente. Esta película destaca por el manejo marcadamente particular de este elemento, sobre todo por la presencia recurrente del plano secuencia.

El uso de este plano es un sello distintivo de esta película, y es una de las características que más destaca ante la percepción de cualquier espectador. Sin embargo, cabe aclarar que no se trata de un plano secuencia basado en la toma general. La acción no se limita a una sola locación ni la toma permanece todo el tiempo abierta para mostrar la acción desde un solo enfoque. Por el

contrario, es un plano secuencia dinámico y movedizo, que se se desplaza frecuentemente y captura lo que quiere capturar.

Para esto, la cámara utiliza constantemente la trayectoria, un movimiento que se caracteriza por combinar los desplazamientos a través del espacio, conocidos como *travelling*, y los que hace sobre su propio eje, o panorámicas, en uno solo. De este modo, los planos secuencia de la película son sumamente largos, rara vez interrumpidos por cortes, pero a la vez dinámicos y flexibles.

Esta característica llama la atención rápidamente por el efecto estético que genera. El manejo de estos planos secuencia permite relatar esta historia fílmica desde múltiples perspectivas narrativas, pero casi sin la necesidad de hacer cortes, lo cual vale la pena destacar. No obstante, de cara a nuestro análisis, estos planos tienen una consecuencia mucho más importante, y es la generación de autorreferencialidad en la protagonista.

El guión y la interpretación del personaje principal hacen que el relato se desligue de los principales referentes externos. Esto permite que la protagonista se vuelva un referente de sí misma en relación a la estructura narrativa. Los planos secuencia, en cambio, hacen que la protagonista se vuelva un signo de sí misma a nivel visual, como veremos a continuación.

La cámara sigue la mayor parte del tiempo a Emilia. Se desplaza con ella casi en todo momento, y cuando asume una perspectiva especialmente deliberada para mostrar los acontecimientos, es cuando la mujer protagoniza estos actos transgresores de los que hemos venido hablando. De este modo, la atención del narrador cinematográfico se vuelca sobre Emilia de manera predominante, y a nivel visual, ella se vuelve un elemento centrípeto.

Para la cámara se vuelve prioritario exponer los sucesos que protagoniza Emilia. Como narrador, también se desentiende de los principales referentes externos para exhibir a la protagonista desnudando su naturaleza. Se desplaza para capturar los momentos precisos en que esta mujer expone su conflicto emocional, y asume perspectivas especialmente connotativas para transmitir esos momentos.

Veamos algunos ejemplos para sustentar este planteamiento. Uno de los más claros nos remite a la escena en la que Emilia se limpia su sexo en la cocina. Este hecho en particular ocurre en el marco de una conversación áspera con su hija. Mientras el diálogo se desarrolla, Emilia va a la cocina y se limpia. Tanto ella como su hija están interactuando en el relato, la pequeña sigue actuando en la escena; pero la cámara se desplaza deliberadamente hacia la cocina para capturar ese crucial momento y transmitirlo al espectador.

Este particular evento prácticamente no cumple ninguna función referencial. Isabel no lo ve, nunca conciencia de él. Tampoco tiene relevancia alguna respecto del conflicto narrativo, no cambia en nada el tema de la deuda. Pero sabemos que representa un momento clímax en el desarrollo del relato por su carga expresiva, y la cámara opera consecuentemente con esa propuesta, trasladándose hasta la cocina para mostrar ese detalle que no tiene ninguna función en el relato más que la expresividad poética.

Otro ejemplo, también presente en una escena que ya hemos mencionado, tiene lugar en el encuentro entre Emilia y su amante. Aquí mencionamos que la mujer llega a ponerse de rodillas ante el músico para rogar por su cariño, y que esto constituye uno de los actos particularmente transgresores del relato.

Nuevamente, la cámara actúa en función de esta propuesta; en lugar de usar el clásico picado y contrapicado separados por cortés, la cámara sostiene el plano secuencia, y se va hacia abajo con Emilia, cortando a Nicolás por sus piernas en la toma. Para el narrador cinematográfico, el principal referente es la protagonista en su verdadero ser. En lugar de estructurar la toma en varios planos, para incluir a Nicolás en la dinámica, mantiene la atención en la protagonista, y profundiza sobre ella en un momento especialmente importante para develar ese verdadero ser.

Estos ejemplos demuestran una tendencia que predomina ampliamente en el relato. Hemos visto que tanto la construcción del personaje principal como el de la estructura narrativa convierten a Emilia en un elemento autorreferencial. Tras este último análisis vemos que en ese sentido, la cámara juega un rol trascendental como narrador cinematográfico, ya que permite transmitir esta autorreferencialidad al desligarse de los referentes externos principales, y desplazarse para

capturar todos esos momentos, sucesos y detalles que descubren la naturaleza desnuda del personaje principal.

3.3. Elementos cercanos a la narrativa

La película cuenta con personajes secundarios con los que crea una base narrativa, pero como hemos mencionado, dicha estructura se convierte en una excusa para presentar a la protagonista y desnudar su personalidad ante la cámara. Es por ello que, como veremos, los roles estructurales narrativos pierden relevancia en el desarrollo de este relato, pues los personajes secundarios no generan acontecimientos que empujen el desarrollo del relato, en relación a los referentes externos, como sucede en la película previamente analizada.

3.3.1. Personajes secundarios

Si bien Emilia no tiene su objeto claro, por razones que ya hemos expuesto, podemos notar que durante su interacción con los diversos personajes, persigue objetos, busca algo de los demás, pero ninguno accede a lo que ella quiere. La situación de la protagonista sigue su rumbo de forma llana, directa, y ninguno de los demás personajes aporta un acontecimiento que cambie el rumbo del relato frente al conflicto narrativo.

Examinemos esto más a profundidad. Emilia persigue varios deseos motivados por sus impulsos, como su instinto sexual con el amante de la azotea. A nivel narrativo, no obstante, el objetivo más importante es evitar el embargo. Por tanto el principal antagonista sería la agencia de cobranza, ya que esta tiene el objetivo contrapuesto al de la protagonista. Pero vamos a notar que, a través de sus empleados, la agencia aparece en escena en ocasiones esporádicas, principalmente para notificar del vencimiento de la deuda, y de forma trascendental sólo cerca del final, para embargar los bienes.

Esto nos demuestra que el antagonista tiene pocas apariciones, y una incidencia relativamente baja en la trama. No incide, agudiza ni reduce las condiciones del objetivo que debe cumplir Emilia. Tan solo establece plazos y condiciones para el cumplimiento de la deuda, y finalmente cumple esas condiciones con el embargo. Esto también nos demuestra, a breves rasgos, que

Emilia nunca estuvo realmente cerca de conseguir el objetivo, y la situación inicial se mantuvo en las mismas condiciones a lo largo de todo el relato.

Respecto del músico, amante de Emilia, es un factor elemental de este conflicto referencial. Sedujo a Emilia, dilapidó su dinero y la dejó en esta difícil situación ante la agencia de cobranza. Además ha regresado al edificio y sigue hablando con Emilia, resquebrajando más aún el núcleo familiar de la protagonista. Esto lo vuelve un obstáculo para la protagonista, en relación al conflicto narrativo y sus beneficiarios.

El relato, sin embargo, no prioriza los referentes externos, y los roles estructurales se tergiversan. Emilia, pese a esta situación que hemos descrito, no quiere de su amante nada que tenga que ver con la deuda. Ella busca volver a sus amoríos con él, acostarse en su cuarto de la azotea y olvidarse de todo, ese se vuelve su objetivo durante su interacción con él.

Emilia recurre a una serie de estrategias e ideas para conseguir su meta, unas con más sentido que otras, pero por más que lo intenta, solo recibe el rechazo de Nicolás. Ella le compra zapatos, le ruega y hasta se humilla por él, sin mencionar el haberle pagado los costosos estudios de música que abandonó. Pero él no cede nunca a las pretensiones de la protagonista.

De este modo, por su propia crisis emocional, Emilia se niega la posibilidad de conseguir algo del músico que le sirva para remediar su situación. Pero a su vez, el rechazo de su amante le niega otra posibilidad, huir con él y dejar a la familia a su suerte. De este modo queda en evidencia, primero, que los roles narrativos no son estables o circunscritos a uno solo por personaje. Y además, que desde cualquiera de los roles, los demás personajes mantienen la situación en las mismas condiciones todo el tiempo, sin generar un giro en la trama.

Examinemos ahora el caso de su esposo, Javier, quien es mencionado varias veces por la protagonista antes de entrar en escena; pero como veremos, es más esencial para el relato dentro de campo que fuera de él. Su esposa da a conocer algunos aspectos de su cónyuge, a través de diálogos principalmente, en las primeras secuencias. Hacia la mitad de la película, Javier aparece finalmente, y nos da a conocer sus limitaciones como personaje.

Uno de los aspectos más notorios en el conflicto emocional de Emilia es la relación con su marido. Ella lo ve como un fracasado, y cree que el sentimiento es mutuo. Con líneas mordaces y perspectiva depresiva, dice que no encuentra motivo para sostener un matrimonio que considera falso. Él hace un esfuerzo emocional por tolerar la situación y ser comprensivo con su esposa; trata de consolarla, pero en efecto es un hombre mediocre y de baja autoestima.

En sus líneas, el marido revela una personalidad similar a la de su esposa. Sus emociones lo controlan, le impiden tomar algún tipo de dominio sobre las circunstancias que lo rodean. Además, se declara abiertamente incapaz de cambiar esos rasgos de su personalidad. En un punto clímax de la discusión, Emilia le propone a Javier pedir un aumento o un ascenso, en una última oportunidad para decirle la verdad a su esposo. Pero él inmediatamente responde con la negativa, pues dice ser un incompetente en su entorno de trabajo, frente los jóvenes con posgrado que aplican para trabajar en la compañía.

Emilia se da cuenta, por eso decide callar, y ve en su marido negada la posibilidad de conseguir un ayudante para su objetivo central, el desalojo. Así, las secuencias hacen de las discusiones un elemento más poético que narrativo, ya que estas tienen más valor por lo que nos dicen de los personajes, que por la incidencia de estas escenas en la trama, la cual como vemos, es casi nula.

Javier, al final de esta discusión, se ha declarado totalmente incapaz de hacer algo que pueda cambiar drásticamente el rumbo de este relato. Del mismo modo, Emilia se niega su oportunidad de revelarle a su marido la verdad y, con esto, generar al menos algún tipo de giro en la trama. Ambos han dicho y hablado mucho de sí, pero no han cambiado en mayor medida las circunstancias dadas respecto de la situación narrativa inicial.

Otro de los personajes relevantes en la trama es la hija de 10 años de Emilia, Isabel. A ella la podríamos describir como la mayor antagonista de su madre, en relación al conflicto existencial de Emilia, que es primordial. Si bien Isabel sería la principal beneficiaria del objetivo narrativo, sabemos que ni la protagonista ni cualquier otro personaje logra aportar a este objetivo. Respecto de la crisis emocional de la madre, su hija se constituye en la principal evidencia de su fracaso personal, y se lo reitera permanentemente.

Las escenas nos develan como el hogar de Emilia no cuenta con una figura materna que mantenga la casa. La protagonista exhibe constantemente su frustración por vivir una vida que no escogió, y ello se manifiesta en sus deficiencias como madre y como ama de casa. Sus descuidos maternos hacen de su hija una niña independiente, pero también le generan rencor, y ahondan las tensiones entre madre e hija.

Isabel es uno de los personajes que más recrimina a Emilia las limitaciones y los fracasos maternos que la protagonista no se cansa de exhibir. Por ello, la niña incluso suena cínica y cruel cuando habla con su mamá, pues le dice las cosas con una notoria carga de resentimiento. Emilia responde por la misma vía, es agresiva y dice cosas hirientes; sin embargo, en sus acciones ratifica que es en realidad un fracaso como madre.

En relación al conflicto narrativo, Isabel es una destinataria del objeto que, en términos narrativos, persigue Emilia, y que nunca se cumplirá; en ese sentido, es muy difícil que desde su posición pueda cambiar algo sobre esa situación. Sin embargo, la niña se convierte en un personaje de notoria importancia, ya que sus interacciones con su madre develan de una forma mucho más amplia y profunda la verdadera forma de ser de esta última. Con sus fuertes discusiones, Emilia cae más en el fondo de su depresión; su crisis emocional se ahonda al verse recriminada por su hija a ese nivel.

De este modo, la hija tampoco incide en relación a los referentes externos, pero sí en relación a los problemas psicológicos de su madre. Por esto juega un rol más predominante como antagonista de su madre, evidenciando sus falencias y fracasos, que como destinataria de la misma. Isabel es quien más empuja a Emilia hacia el fondo de su conflicto consigo misma, y su trágico desenlace final.

Vemos que entre los personajes secundarios, los más relevantes son aquellos que, por medio de su interacción con la protagonista, ayudan a exponer la naturaleza de esta última. También que todos ellos mantienen la situación inicial del relato a lo largo de todo su desarrollo, sin generar ningún giro en la trama. Uno de los pocos personajes que funciona bajo la lógica contraria, es en cambio un personaje poco relevante al relato.

Se trata de una amiga de Emilia; su interacción con ella permite la narración a través del diálogo, la referencia hacia elementos externos. Durante su conversación, Emilia revela en su totalidad la existencia de la deuda, la razón de esta y sus condiciones. La protagonista presiona nuevamente con ruegos desesperados, y esta amiga es uno de los pocos personajes que propone alguna forma de ayudar a Emilia a conseguir su objeto.

Sugiere prestarle una suma de dinero, tan alta como se lo dan sus posibilidades, para cubrir parte de la deuda, pero aún así resulta minúscula en proporción al saldo total, por lo que su aporte no llega a generar un cambio en la situación, y la amiga queda relegada a un nivel de incidencia menor en la trama.

Finalmente, hay una serie de personajes, igualmente menores en relevancia, que operan bajo la tendencia de la película, exponer la forma de ser de la protagonista. Por ejemplo, tenemos a la madre de Emilia, quien la recrimina constantemente y agudiza su crisis emocional, pero ante cualquier petición de dinero le responde con excusas y negativas. También tenemos a la barrendera del edificio, quien pese a llevarse mal con Emilia, trata de aconsejarle, aunque solo recibe respuestas hostiles. No obstante, entre estos personajes menores, quien más destaca es el vecino innominado de Emilia.

Según hemos revisado previamente, el vecino innominado se aprovecha de las circunstancias, y se lleva a Emilia a su departamento, en donde usa el alcohol y la palabrería para seducirla, con éxito cabe recalcar. En esta secuencia vemos probablemente la cara más sórdida y baja de la personalidad de nuestra protagonista. Al sucumbir ante el flirteo de su vecino, y después al regresar a su casa, en donde se limpia su sexo en la cocina, podemos ver algunos de los actos más ruines de Emilia, que constituyen momentos notoriamente expresivos en el filme.

Más aún, cerca del final, este suceso que parecería no incidir en la línea narrativa, tiene una posibilidad de hacerlo. Ante la inminencia del desalojo, Emilia empieza a buscar de verdad, y de forma desesperada, una forma de solucionar el problema de la deuda. En medio de esta situación, se encuentra por segunda vez con este vecino, y lo lleva a su casa. Intenta seducirlo, y cuando parece haberlo logrado, le pide ayuda con su deuda.

El vecino, sin embargo, se niega y arguye varias excusas, convirtiendo el encuentro sexual en una disputa. Al final, Emilia pierde cualquier posibilidad de obtener de su vecino el dinero que necesita, y el vecino, de quien ni siquiera llegamos a saber el nombre, se retira profiriendo insultos. Con esto vemos que cuando este vecino tuvo éxito en la seducción, esto no respondió a ninguna motivación referencial, y cuando Emilia lo intentó, sí respondía a esa motivación, pero no tuvo éxito. Por tanto ninguna de estas secuencias tuvo incidencia narrativa, pero como ya sabemos, su valor fundamental es expresivo.

Recapitulando, los personajes secundarios actúan fuera de escena, participan de la ficción desde ciertos roles narrativos, pero ninguno genera un desvío en la trama. Su papel en el relato se concentra en desarrollar la personalidad de Emilia, exponer lo más hondo y sórdido de la protagonista, y en algunos casos, develar sus características propias como personajes.

3.3.2. El tiempo, el espacio y la anulación de la referencialidad

Volvemos a partir de la misma premisa. Los personajes en este filme participan de un referente imaginario. La película crea una extensión dimensional desde el fuera de campo, desde la cual estos personajes permanecen activos en el relato, pero ninguno de ellos le da un giro fundamental a la trama. A partir de esto, vamos a demostrar cómo el manejo del espacio se vuelve centrípeto, es decir prioriza lo que tiene en escena por sobre lo externo, pero sin destruir esa extensión dimensional.

Primero cabe recalcar que el relato se desarrolla en un solo lugar, el edificio en donde vive la protagonista. Todas las locaciones se ubican al interior de este edificio, y la cámara nunca llega a salir de él. También sabemos, no obstante, que existe un marco narrativo, y varios personajes participan de este relato desde el fuera de campo. Sin embargo, ninguno de ellos, como expusimos en la sección anterior, gira la trama. Por tanto, nada de lo que hagan desde el fuera de campo tiene incidencia en este relato.

Vamos a notar, por ejemplo, que Emilia, si bien en algunos momentos sale de la escena, prácticamente en ningún instante interactúa con nadie desde el fuera de campo. Por el contrario, es ella principalmente quien genera algunas interacciones desde esa posición externa. Tal es el

caso de las llamadas telefónicas, las cuales sin embargo, tienen un manejo tal que concentran la atención sobre la escena y anulan la referencialidad.

Con esto me refiero a que en las llamadas nunca se escucha a las voces del otro lado de la línea. Es Emilia quien permite sobreentender el sentido de las conversaciones. Quienes están fuera de campo llegan a interactuar, en el caso de las llamadas, de una forma casi imperceptible, ya que ni siquiera inciden desde afuera con su voz, sino con el mero hecho de estar ahí. Es la protagonista quien desde campo revela todo lo que hay que revelar.

Esto va más allá, pues vamos a ver que en el interior del edificio, el relato se desplaza a través de múltiples locaciones. Tanto entre los cuartos del departamento de Emilia, como desde la azotea hacia las escaleras, el relato fluye a través varias locaciones. Esta multiplicidad de locaciones, en muchos casos, obliga a cortar la toma y retomarla a contracampo. Sin embargo, dentro de estas, el espacio enmarcado en escena casi siempre se reduce a confines cercanos a la protagonista, y los otros personajes, aún cuando participen de la escena, van a perder relevancia en tanto se quedan fuera de campo.

Un ejemplo claro de esto son las múltiples ocasiones en que los acreedores acuden a notificar de la deuda. En la primera secuencia, aparecen golpeando la puerta del departamento desde el fuera de campo, y es Emilia, en su forma de ser reflexiva y monologante, la que va dando pistas sobre estos personajes desde la escena. Luego sucede en algunas otras ocasiones. Ella recibe los papeles de notificación en su puerta sin abrir, y sus líneas revelan lo que sucede en esta historia. Esto lo que quita relevancia a los personajes desde el fuera de campo, y le brinda esa prioridad a la protagonista que la vuelve un elemento autorreferencial en el relato.

En contraste, los personajes secundarios más relevantes para este relato se vuelven importantes por las escenas que protagonizan, por su presencia ante la cámara. Dado que ninguno de ellos le da un cambio a la trama, los personajes adquieren importancia cuando entran en escena para interactuar con Emilia. Estas interacciones exponen la naturaleza de los personajes, esencialmente la de la protagonista. Entre más avanza el relato, las escenas profundizan en lo

más oscuro de esta última, dejando de lado cualquier compromiso con el entorno creado a través del fuera de campo.

Los personajes que más inciden en el relato no son los que actúan en función del conflicto narrativo, sino en función de la expresividad que crean al interactuar con la protagonista. En este sentido, vemos que a nivel espacial, el filme se vuelve efectivamente centrípeto. Genera algunos niveles de referencialidad externa, pero le quita relevancia a lo que suceda desde ese entorno exterior, y concentra la atención del espectador esencialmente en lo que sucede frente a la cámara.

En este sentido, cabe recalcar la relación entre el manejo espacial con el rol de la cámara como narrador. Vemos que la propuesta de seguir primordialmente a Emilia desde la cámara tiene una importante relación con el manejo espacial, que permite atraer la atención sobre el personaje principal, y volverla un signo de sí misma, dando una clara preeminencia a la función poética en el relato.

Del mismo modo, el tiempo sigue el desarrollo de los acontecimientos de forma directa, sin crear giros en la trama. Pero el manejo temporal tiene una fuerte incidencia en el desarrollo del relato bajo esta lógica expresiva y poética que venimos desarrollando. El montaje es, evidentemente, lineal en lo cronológico, pero hay en la película un importante tratamiento del aspecto rítmico que se caracteriza por dilatar los momentos más expresivos del filme, de los cuales ya hemos hablado, y generar una sensación de estiramiento temporal de las escenas.

El montaje de esta película apela al ritmo lento y la dilatación temporal. A través del uso recurrente del plano secuencia crea amplias expansiones rítmicas, ya que sigue a Emilia durante sus extensos diálogos, y no hace mayor uso del corte sino para cambiar de locación, mientras que para separar las secuencias utiliza el fundido en negro, que da una transición más extensa y concluyente entre las secuencias.

Las escenas inician generalmente con un plano secuencia, que se desplaza por el espacio siguiendo fundamentalmente a Emilia, y crea una sincronización entre el tiempo real de la historia y el de duración de la escena en varias ocasiones. Durante desarrollo de las acciones, la

protagonista desenvuelve su personalidad mediante la interacción con los otros personajes, y crea una atmósfera melancólica y angustiante, a través de la cual el plano secuencia la sigue, generando un ritmo lento, con secuencias largas, pocos cortes y transiciones simples, pero precisas.

Los planos secuencia siguen largos episodios de acción lenta y escasa, con diálogos amplios e intensos. Dadas estas características de la acción, el desarrollo de los acontecimientos se da de una forma lastrada, friccionada por esta atmósfera melancólica que se construye alrededor de la protagonista.

La prolongación de las escenas en duración e intensidad genera un ritmo que apela más a la contemplación de los acontecimientos que a su lectura en el texto fílmico. En otras palabras, este ritmo dilatado genera en el espectador una sensación de apreciación de las escenas en su momento y lugar propios, y no en el devenir espacio-temporal adyacente al relato.

Por ello, el uso del fundido en negro es preciso como mecanismo de transición. Se limita a poner una marcada pausa sintáctica entre las secuencias. Determina el punto final de una secuencia y da el inicio de la siguiente, sin dar ningún tipo de referencia a algún elemento externo.

No usa textos ni ningún otro mecanismo extra de contextualización; ni siquiera procura establecer una línea de tiempo para determinar cuánto exactamente duró el relato en el tiempo real. Simplemente separa las secuencias con una pausa pronunciada; con ello despista al espectador de la duración total del tiempo en la historia, y lo absorbe en este ritmo contemplativo y pausado que genera el desarrollo de la trama.

Los pocos cortes presentes en el filme se dan por necesidades más relacionadas al espacio, fundamentalmente para cambiar de locación. La estructura general de las escenas parte del fundido en negro, y arranca con un plano secuencia que se prolonga durante un amplio lapso de tiempo. Algunas escenas consisten en un solo plano secuencia, pero otras tienen usualmente un corte a la mitad; la cámara se desplaza hacia otra locación y toma posición a contracampo, desde donde inicia otro prolongado plano secuencia, que finaliza en un nuevo fundido en negro.

Esta estructura constituye el aporte del montaje a la construcción del relato poético que es este filme. A través de estos mecanismos de distribución temporal de las secuencias, el montaje junto con otros elementos crea un ritmo pausado y ampliamente dilatado, constituyendo otro elemento sobre el cual este texto fílmico genera su autorreferencialidad.

Por lo demás, hay un recurso no específicamente de montaje, es decir de manejo temporal, pero sí de post producción, que contribuye a la condensación de la atmósfera, la dilatación rítmica y la expresividad poética del relato; el blanco y negro. Junto con los demás recursos previamente analizados, el blanco y negro representa un aporte para construir una atmósfera sórdida y brindar una fuerte connotación a las escenas, así como una significativa carga expresiva desde lo visual.

Con esto culminamos el análisis de los elementos narratológicos en este segundo filme, durante el cual pudimos demostrar que a través del guión, el relato construye una protagonista que se constituye en un elemento autorreferencial, y a la vez en el eje central de este relato. La presencia de la poética es predominante. Si bien el filme propone una historia y genera cierto nivel de referencialidad, el elemento central es un personaje que se convierte en un signo de sí mismo, y que arrastra a los demás elementos narratológicos sobre sí, desligándolos de su compromiso con los referentes externos al texto fílmico.

CONCLUSIONES

Luego de todo este análisis, es momento de aterrizar todos los elementos descubiertos a lo largo de nuestro estudio en sus respectivos resultados. En esta sección, vamos a recoger los aspectos que surgieron tras el desglose de los filmes en sus elementos narratológicos, y los vamos a ordenar en una serie de conclusiones con las cuales vamos a responder las interrogantes que planteamos en la sección inicial de nuestro estudio, y que motivaron el desarrollo de esta investigación.

- En primer lugar, vamos a notar que ambas películas parten de una historia concreta y estructurada según los principios narrativos. Los dos relatos plantean un protagonista en medio de un conflicto definido y con un objetivo narrativo determinado; si bien no siempre este conflicto es el eje motor de la narración, es el punto de partida para el desarrollo de los acontecimientos fundamentales para los respectivos relatos.
- Vamos a ver que, a pesar de una fuerte presencia del ámbito poético en ambos filmes, y más evidentemente en el segundo, ninguna de las películas abandona por completo este relato de fondo en ningún momento. Si bien el conflicto narrativo principal puede quedar en segundo plano frente a lo poético, sobre todo en el segundo filme, ninguno de los dos relatos llega a desprenderse totalmente de él en ningún momento.
- Podemos concluir también que la principal herramienta para generar expresividad lírica en el relato, en ambos filmes, es el personaje principal. Esto se debe a dos características fundamentales:
 - Por un lado, el hecho de que son personajes tibios, dubitativos y carentes de poder; su carácter y su falta de determinación les impiden tomar el control de sus acciones o su entorno, y por ello no empujan hacia un objetivo determinado; viven a la expectativa de factores externos sobre los que no pueden imponer su voluntad, y por ello, sus acciones no representan un punto de giro en relación al conflicto narrativo, no lo acercan ni lo alejan, por lo que su función no tiene mayor incidencia a nivel narrativo.
 - Por otro, el conflicto psicológico que los caracteriza. Ambos protagonistas acarrean una serie de problemas psicológicos y emocionales que marcan su personalidad; su modo de

ser devela el lado más oscuro y sórdido de su propio ser, con el que están permanentemente en conflicto, pero del que son incapaces de huir o cambiar.

- La combinación de estas dos características los determina como elementos autorreferenciales. Al no tener poder sobre las circunstancias del relato, ni determinación para perseguir un objetivo narrativo, estos personajes, ya en su papel concreto dentro de la narración, dejan de cumplir su función referencial y frenan el desarrollo del relato. Al mismo tiempo, revelan esta personalidad en conflicto, y este lado oscuro de su propio ser, podríamos decir, pasa a ser el referente al que ellos mismos remiten. Como no cumplen un rol narrativo predeterminado, dejan de remitir a referentes externos, y su función en el relato pasa a ser la exposición de su naturaleza desnuda en su versión más explícita, lo que transforma a estos personajes en sus propios referentes, es decir, los vuelve poéticos.
- Estos aspectos que definen como líricos a los protagonistas de ambos relatos también caracterizan a otros personajes en cada película respectivamente. Sin embargo, aquí tenemos un punto de contraste:
 - En el primer caso, tenemos como personaje poético, además de La Manuela, a Pancho Vega, cuya personalidad exhibe estos rasgos antes descritos. No obstante, tenemos en contraste a los personaje secundarios, algunos de los cuales tienen poder o muestran determinación para conseguir sus objetivos; estos objetivos se vuelven referentes externos que inciden en el relato, y que giran el desarrollo de la trama.
 - En el segundo filme, tenemos varios personajes que o bien comparten esta caracterización, o demuestran otro tipo de rasgos en su personalidad, pero ninguno de ellos persigue un rol determinado por el conflicto narrativo. El relato gira en torno al conflicto interno de la protagonista, y ninguno de los personajes, en su rol activo dentro de la narración, genera un acontecimiento que cambie el rumbo del conflicto narrativo, es decir, del referente externo.
- A partir de aquí, podemos diferenciar las conclusiones entre el primer y el segundo filme. en el caso de *El lugar sin Límites*, vemos que, además de los personajes secundarios, inciden como referentes externos el tiempo y el espacio, pues la estructura narrativa desplaza el relato entre varias posiciones y puntos temporales para generar giros en la trama. Conforme se desarrolla el relato, el manejo espacial y temporal crean una estructura sobre la cual se

desarrollan los acontecimientos, impulsados fundamentalmente por los personajes secundarios.

- En un balance general, el aspecto narrativo parece prevalecer durante los dos primeros actos, pero notamos que el desarrollo de los conflictos externos y la acción de los personajes secundarios no impide el desarrollo del conflicto principal, que es de naturaleza emocional y que involucra a los personajes poéticos de este filme. Conforme avanza el desarrollo del relato, no solo se desarrollan los giros en la trama, sino que a la vez vamos reconociendo los rasgos que hacen de los personajes sus propios referentes. Y hacia el final, algunos conflictos externos se resuelven y otros no, pero todo este desarrollo de la trama nos lleva al desenlace del conflicto principal, que es de naturaleza poética y que nos exhibe a los protagonistas en su punto más autorreferencial.
- Por tanto, en *El lugar sin límites*, hay una proporcionalidad muy precisa entre la función poética y la referencial. La parte referencial, desde el espacio-tiempo y los giros en la trama, crea una estructura amplia con referentes externos que es elemental para llegar hasta los momentos más poéticos del filme; y a la vez, estos momentos de alta intensidad emocional tienen esta carga poética por cómo ocurren dentro de la trama. Lo que nos demuestra que, en el caso de este filme en concreto, hay una relación de complementación mutua entre poética y narrativa.
- Con el filme *Las razones del corazón*, vemos en cambio que la presencia permanente de un trasfondo narrativo está subordinada a la expresividad poética de una forma mucho más evidente. El gran eje central de este filme es la protagonista y su conflicto interno, y los personajes secundarios se subordinan hacia este; ocurre lo mismo con el tiempo y el espacio.
- Del mismo modo que los personajes secundarios asumen roles distintos a los que dispone la estructura narrativa, para favorecer la expresividad de la protagonista, el tiempo se desarrolla de forma lineal y el ritmo se dilata para resaltar esa expresividad, para capturar durante el mayor tiempo posible la naturaleza de la protagonista. Asimismo, el manejo espacial privilegia la presencia de Emilia en campo, y la sigue a través del plano secuencia para exhibir lo más detalladamente posible su personalidad a través de sus acciones.
- Si bien es claro el predominio del aspecto lírico en este filme, ninguno de los elementos narratológicos que lo componen aparece de forma gratuita ni determinada por el azar. Por el contrario, todos los elementos están manejados deliberadamente para desarrollar la trama de

forma tal que el eje central y el elemento más sobresaliente sea la protagonista y su personalidad expuesta.

- La expresividad poética del relato, en consecuencia, tampoco viene dada por el azar, sino que responde a un discurso narrativo, uno que privilegia la presentación de la protagonista y su conflicto interno por sobre los aspectos narrativos estructurales, y en función del cual operan todos los elementos narratológicos.
- Finalmente, recapitulando todo lo expuesto y concluido hasta aquí, surge una reflexión final. Todo recurso cinematográfico o elemento narratológico tiene la libertad de operar en función de una u otra de las funciones de la comunicación analizadas, o de ambas a la vez, en tanto lo haga desde un discurso narrativo. Ningún recurso está circunscrito a una u otra de las funciones de manera irrestricta, pero para romper esas barreras se requiere de un discurso narrativo que privilegia lo narrativo, lo poético, o que dé la misma relevancia a ambos aspectos dentro del relato, pero es a partir de este que los recursos pueden incurrir libremente en una u otra función.

REFERENCIAS

- Jakobson, R. (1988). *Lingüística y Poética*. Madrid. Editorial Cátedra.
- Sartre, JP. (1948). *Qué es la literatura*. Buenos Aires. Losada.
- Corrales, M. (2007). *Iniciación a la narratología*. Quito. Centro de Publicaciones PUCE.
- Pérez, L. (2001). *Cine y literatura, entre la realidad y la imaginación*. Quito. Editorial Abya-Yala.
- Aumont, J. (1997). *El ojo interminable, cine y pintura*. Barcelona. Editorial Paidós.
- Pérez Bowie, J.A. (2011). *Notas sobre cine lírico, un intento de tipología*. Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/31669/Documento_completo.pdf?sequence=1.
- Jiménez, P. (2008-2009). *Lenguaje cinematográfico*. CreativeCommons. Recuperado de <http://www.zemos98.org/descargas/eacine/02LenguajeApuntes.pdf>.
- Baccaro, A. y Guzmán, I. (2013). *El cine y sus lenguajes. Metodología para la formación*. Quito. Signis ALC. Recuperado de <http://signisalc.org/redes/cine/files/2014/02/Manual-El-cine-y-sus-lenguajes.pdf>.
- Villanueva, E. (2011). *La narrativa audiovisual y los efectos especiales en los videoclips*. Recuperado de http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/538.pdf.
- Aristóteles. (1974) *Poética* (García Yebra, trad.). Madrid. Gredos. (Obra original publicada el siglo IV a. C.). Recuperado de <http://www.ugr.es/~zink/pensa/Aristoteles.Poetica.pdf>.
- Donoso, J. (1984). *El Lugar Sin Límites*. Barcelona. Editorial Bruguera.
- Sartre, J.P. (1964). *La Náusea*. Nueva York. New Direction.
- Ripstein, A. (Director). (1977). *El lugar sin límites*. [Película]. México. CONACITE 2.
- Ripstein, A. (Director). (2011). *Las razones del corazón*. [Película]. México. Mil Nubes-Cine.
- O'Bannon, D. (Director). (1991). *The resurrected*. [Película]. Estados Unidos. Metro-Goldwyn-Meyer.
- Tarantino, Q. (Director). (2003). *Kill Bill*. [Película]. Estados Unidos. Miramax Films.
- Tykwer, T. (Director). (1998). *Lola rennt*. [Película]. Alemania. Prokino Filmverleih.

Ki Duk, K. (Director). (2003). *Primavera, verano, otoño, invierno y primavera*. [Película]. Corea del Sur. Cineclick Asia.

Hitchcock, A. (Director). 1948. *La soga*. [Película]. Estados Unidos. Transatlantic Pictures.

Nolan, C. (Director). 2008. *Batman, the dark knight*. [Película]. Estados Unidos. Legendary Pictures.

Kar Wai, W. (Director). 2000. *In the mood for love*. [Película]. Hong Kong. Block 2 Pictures.

Herzog, W. (Director). 1972. *Aguirre, la ira de Dios*. [Película]. Alemania. Filmproduktion.

Subiela, E. (Director). 1992. *El lado oscuro del corazón*. [Película]. Argentina. Max Films Inc.

Ray, M. (Director). 1923. *El retorno a la razón*. [Película]. Francia.